Digitized by Google

Mus. th. 7358-1

Digitized by Google

<36633864520010

<36633864520010

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

156

Methodischer Leitfaden

für den

M I 19.

Gesangunterricht

in

Volksschulen.

Bearbeitet

von

Ludwig Erk,
Seminarlehrer in Meurs.

M I 4.

I. Theil. (Preis 16 gGr.)

Crefeld.

Druck und Verlag der J. H. Funcke'schen Buchhandlung.

1834.

VORSTAND DER KOEN. PR. LEHRSCHULE ZU GRAUDENZ

Zur Bibliothek des Königl. Schullehrer-Seminars in Graudenz.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

28/86/595

Digitized by Google

Vorrede.

Bei Ausarbeitung des vorliegenden Leitfadens war es mein Hauptbestreben, den Volksschullehrer nicht nur mit dem Gegenstande selbst, sondern auch mit der methodischen, unterrichtlichen Darstellung desselben vollständig bekannt zu machen, so daß er auf der einen Seite an Methodik gewinne, während er auf der andern seine Sachkenntnisse vermehrt.

Rücksichtlich des ersteren Punktes muß das bloß zur Belehrung des Lehrers Bestimmte von dem für die Schule Gehörigen, dem eigentlichen Lehr- und Uebungsstoffe, wohl unterschieden werden; jenes ist hauptsächlich an der dafür gewählten kleineren Schrift zu erkennen.

Was den zweiten Punkt betrifft, so soll durch die unterrichtliche Darstellung der Sache die Freiheit des tüchtigeren Lehrers in Hinsicht der Behandlung derselben nicht im mindesten beschränkt werden; denn es wäre ganz meinen Ansichten zuwider, wenn sich irgend ein Lehrer bei seinem Unterrichte streng an meine Ausdrucksweise binden wollte. Ich wünsche vielmehr, daß Jeder den Gegenstand noch einfacher und bei Wiederholungen auch anders vortragen möge, als es hier geschehen und überhaupt in einem gedruckten Leitfaden geschehen konnte. Dagegen ist dem angehenden Lehrer nur zu rathen, daß er nicht zu früh von dem hier Gegebenen abgehe und jedenfalls so lange an diesem festhalte, bis er völlig Meister des Stoffs und seiner Behandlung geworden. Wie nöthig dieses solchen Lehrern ist, und was für Nachtheile die allzu große Freiheit in dieser Beziehung leicht nach sich führt, weiß ich aus vieljähriger Erfahrung.

Der Mangel einer Anweisung, welche den letzteren der beiden angedeuteten Zwecke anstrebt, ist nach meiner Meinung gewiß auch mit Ursache, daß einerseits der Gesangunterricht hin und wieder so wenig gedeiht, so selten recht fruchtet, und daß andrerseits derselbe noch nicht die Aufnahme in den Volksschulen findet, welche er seiner Bedeutsamkeit nach finden sollte. In wie weit diesem Mangel durch die vorliegende Schrift, bei deren Ausarbeitung ich mehr die gehobenen, als die niederen Volksschulen im Auge hatte, abgeholfen werde; in wie weit sie die Sache fortführe und die Lehrer zu einer bessern Behandlung derselben anzuregen geeignet sei: das bleibt dem Urtheile sachkundiger Männer anheimgestellt. Nur das sei hier noch für den schwächeren Lehrer bemerkt, daß jeder Leitfaden eine Form, ein Kleid sei, welches unmöglich für alle Schulen ohne Abänderung, ohne Wegnahme und Zuthat passen kann. Es ist solches auch an verschiedenen Stellen dieser Schrift ausdrücklich

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

erwähnt worden. „Auf alle Umstände ꝛc. kann eine gedruckte Anweisung nicht aufmerksam machen; dafür soll aber auch der Schullehrer Vernunft (Verstand?) haben und nicht wie ein bloßes Zugthier sein, dem man bald: rechts! bald: links! zuruft, und das ohne dieß immer gerade zugeht!" (Kawerau.) —

Die Werke, welche ich bei der Bearbeitung des vorliegenden Werkchens dankbar benutzte, und denselben mich mehr oder weniger anschloß, sind die von Nägeli, Natorp, Jakob, Marx, und bei'm II. Anhange die eines J. E. Häuser, Gfr. Weber, D. Weber, Koch, J. J. Rousseau und viele andere, besonders ältere Werke. Mögen diese Herren es mir nicht verübeln, wenn ich Einzelnes aus ihren Schriften wörtlich wiedergegeben. Es ist nämlich seit Jahr und Tagen meine Gewohnheit, mir das bei'm Lesen verschiedener musikalischen Schriften vorkommende Neue und Bemerkenswerthe in ein dafür angelegtes Heft einzutragen, wo es denn leicht möglich ist, daß man das Eine oder Andere wörtlich anzeichnet. Um dieses wörtliche Wiedergeben zu vermeiden, hätte ich die vielen Schriften noch einmal durchlesen müssen, und das wird man mir gewiß billig erlassen.

Schließlich empfehle ich den Lehrern, welche über einzelne Punkte der Gesangkunst noch weitere Belehrung wünschen, folgende Werke:

1) Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, pädagogisch begründet von M. F. Pfeiffer, methodisch bearbeitet von H. G. Nägeli. Preis der I. Abtheilung: 3 Rthlr.; der II. Hauptabtheilung: 4 Rthlr. Zürich, bei H. G. Nägeli. 1810—21.

Eins der besten Werke aus der Pestalozzischen Schule.

2) Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch von A. B. Marx. Berlin, bei A. M Schlesinger. 1826. Preis: 4 Thlr.

Ein für denkende Lehrer ganz vorzügliches Buch, welches die Eutonia (v. Hientzsch) bei weitem nicht nach Gebühr und besonders in seinem Verhältnisse zu andern ähnlichen Schriften, z. B. zur „Singschule" von Mainzer ꝛc., gewürdigt.

3) Eutonia, eine hauptsächlich pädagogisch Musik-Zeitschrift für Alle, welche die Musik in Schulen zu lehren und in Kirchen zu leiten haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten; herausgegeben von J. G. Hientzsch. (Bis jetzt:) Neun Bände. Preis eines Bandes: 1 Thlr. Im Selbstverlage d. Herausgebers (zu Potsdam).

Wegen vieler trefflichen Aufsätze über Gesang verdienen auch noch

4) die „allgem. Leipziger musikal. Zeitung" (redig. von G. W. Fink) u. die „Cäcilia" (redig. v. Gfr. Weber) genannt zu werden.

Somit wünsche ich meinem Büchlein Glück auf die Reise. Möge es in den Händen treuer Lehrer auf die Bildung der heranwachsenden Jugend recht segensreich einwirken!

Meurs, den 27. Juli, 1834. **E.**

Digitized by Google

Die erheblichsten Druckfehler.

S. 3, Z. 20 v. o. setze nach: Anhang — im 2. Theil!
S. 15, Z. 8 v. u. setze für: Akkord — Hauptakkord!
S. 16, Z. 1 v. u. setze statt: § 12 — § 16!
S. 31, Z. 20 v. o. lies statt: Satz 4 — Satz 6!
S. 32, Z. 12 v. o. lies statt: derselben — desselben!
S. 34, Satz 15) soll die Schlußnote eine $^2/_{32}$ Viertel sein.
S. 39, oben im 1. Notenspiele streiche man den 2. Punkt hinter der Note!
S. 39, Z. 15, steht die Viertelpause verkehrt.
S. 42, im letzten Notenbeispiel soll die drittletzte Note $\overline{f}$ sein.
S. 59 fehlt zu Anfang des 7. Sätzchens eine Viertelpause.
S. 60 wird das Notenbeispiel zuletzt auch nach $^1/_4$-zeitigen Taktschlägen geübt.
S. 66, 1. Anmerkung, ist das Wort: Tenore zu streichen.
S. 67, in der 1. Anmerkung setze statt: schwer — schwertönig.
S. 79, gleich oben sollte unter sämmtlichen Ziffern-Beispielen noch eine wagerechte Linie stehen, wie dieß auf S. 78 schon angegeben worden.
S. 85, Z. 13 v. o. Ueber den Unterschied der Wörter: forzato u. sforzato s. den II. Anh.!
S. 89, 5. Notenzeile, Takt 2, soll die 2. Note $\overline{g}$ sein.
S. — 6. — — 3, soll d e 2. Note $\overline{d}$ und die 4. Note $\overline{e}$ sein.
S. — 10. — — 1, soll die 5. Note $\overline{f}$ sein.
S. 90, 2. — — 2, soll die letzte Note $\overline{g}$ sein.
S. 91, 2. — vorletzter Takt, soll die 3. Note $\overline{d}$ sein.
S. 100, 8. Zeile v. o., sollte statt: § 34 — § 35 stehen.
S. 106, 9. Notenzeile v. o. die 6 ersten Noten so: c e g c d h.
S. 124, 19. Z. v. u. setze: capriccio!
S. 125, 4. Z. v. o. muß das Wort di eingeklammert sein (di).
S. 127, 18. Z. v. u. setze statt: contabile — cantabile!
S. 130, 16. Z. v. o. setze statt: appassionoto — appassionato!
S. 134, 6. Z. v. u. setze statt: Fragworte — franz. Worte!
S. 136, 6. Z. v. u. setze statt: revescio — rovescio!
S. 137, 6. Z. v. o. setze statt: Figur-Gesang — Figural-Gesang!
S. — 19. Z. v. u. setze statt: Aroso — Arioso!
S. 141, 12. Z. v. o. setze statt Guige — Gigue!
S. — 5. Z. v. u. setze statt: improvoiso — improviso!
S. 149, 22. Z. v. o. setze: Oberdominante!
S. — 6. Z. v. u. setze: rinforzo!
S. 150, 24. Z. v. u. setze statt: 33 — 83!
S. — 21. Z. v. u. setze: burrasca!

Digitized by Google

Die Folgenden, mir erst seit kurzem bekannt gewordene Gesangwerke wolle der Leser (noch nachträglich dem auf S. VIII und ff. empfohlenen beifügen:

1) Der jugendliche Sängerchor. Eine Auswahl aus den „Liedern für die Jugend" von H. A. von Kamp und den „Kindergedichten für das zartere Alter" von C. L. T. Lieth, drei- und vierstimmig in Musik gesetzt für die obern Classen der Elementarschulen ꝛc. von W. Nedelmann. 3 Hefte. Preis dieser 3 Hefte: 1 Thlr. Essen, bei Bädeker. 1830—31.

2) Sammlung von Jugendliedern in Frohsinn und Ernst; dreistimmig in Musik gesetzt von W. Nedelmann. 1. Heft, in Partitur à Stimmblättern. Preis der Partitur: 10 Sgr. Essen, bei Bädeker. 1834.

3) Dreistimmiges Schulchoralbuch, enthaltend die gebräuchlichsten Melodieen der evangel. Kirche mit untergelegtem Texte; bearbeitet von W. Blügel. Preis: 10 Sgr. Barmen und Schwelm, in der Falkenberg'schen Buchhandlung. 1833.

☞ Obige, so wie überhaupt alle in diesem Werke erwähnten Bücher sind durch die Funcke'sche Buchhandlung zu beziehen.

Digitized by Google

Einleitende Bemerkungen für den Lehrer.

Die Gesangkunst entsteht durch die Vereinigung der Ton- und Dichtkunst. Sie bringt, wie jede schöne oder freie Kunst als solche, etwas ästhetisch Wohlgefälliges (Schönes) hervor, tritt also in die äußere Erscheinungswelt und bedarf zur Darstellung des Schönen eines Darstellungsmittels. Für die Tonkunst sind dieses Töne; für die Dichtkunst Worte (Sprache). Ihre Vereinigung in der menschlichen Stimme giebt den Gesang, welcher, zur Kunst erhoben, Gesangkunst genannt wird.

Der Inbegriff der Regeln der Gesangkunst heißt Gesanglehre. Im weiteren Sinne versteht man unter Gesanglehre eine Anweisung, welche das „Was" (die Sache) und das „Wie" (die Art und Weise — die Methode) des Unterrichts im Gesange angiebt oder lehrt. Beides soll im vorliegenden Werke, so viel es für Volksschulen gehört, geschehen, weßhalb es auf den Namen einer Gesanglehre für Volksschulen, oder, wie der Titel sagt, auf „einen methodischen Leitfaden für den Gesangunterricht in Volksschulen" Anspruch macht.

Jede naturgemäße Methode geht vom Leichteren zum Schwereren, oder, was dasselbe sagt, wenn jenes das Einfachere, dieses das Zusammengesetztere ist, — vom Einfacheren zum Zusammengesetzteren. Bei'm ersten Gesangunterrichte sind also nicht nur die beiden Künste, aus deren Vereinigung die Gesangkunst hervorgeht, nämlich: Ton- und Dichtkunst, bis auf einen gewissen Punkt getrennt zu halten; sondern jede muß wieder nach ihren verschiedenen Elementen vorgeführt werden.

An den Tönen lassen sich, sowohl einzeln, als in ihrer geregelten Verbindung (nacheinanderfolgend — Melodie; gleichzeitig — Harmonie) drei Elemente (Tonelemente) unterscheiden:

1) Höhe und Tiefe, — die Lehre hiervon heißt Melôdik, — das melôdische Element;
2) Länge und Kürze, — Rhythmik, — das rhythmische Element;
3) Stärke und Schwäche, — Dynâmik, — das dynâmische Element.

Gehen wir nun auf ähnliche Weise in der Sprache vom Zusammengesetzten zum Einfachen; so kommen wir von den Sätzen zu den Wörtern, den Silben, den Lauten. Die letzteren sind die Elemente der Sprache.

Digitized by Google

Obschon, wie angedeutet, jedes Ton- und Sprachelement besonders oder vereinzelt vorzuführen ist, mithin jedes eine eigene Unterrichtsstufe erfordert; so muß doch hier bemerkt werden, daß dieses nicht allzulang oder wohl gar bis in's Erschöpfende fortgesetzt werde. Das hieße eben die oben ausgesprochenen Grundsätze, ja alle gesunde Methodik verkennen. Jene Grundsätze fordern vielmehr, um zum Zusammengesetzten, d. i. hier zu der Gesangkunst, zu gelangen, daß man sobald als möglich zu der Verbindung der Elemente übergehe, und zwar von den einfachen Verbindungen zu den zusammengesetzteren; so immer auf dem Erlernten fortbaue und sich auf diese Weise dem Ziele nähere.

Bei jeder einzelnen Unterrichtsstufe läßt sich wiederum ein theoretischer und ein praktischer Theil unterscheiden. Jener ist in dieser Gesanglehre bei jeder einzelnen Unterrichtsstufe mit A., dieser mit B. bezeichnet (s. z. B. §. 2, 4! ꝛc.). Ist einer der beiden Theile hie oder da nicht ganz rein theoretisch, oder rein praktisch, — mit andern Worten, sind beide Theile in irgend einer Unterrichtsstufe nicht ganz streng getrennt gehalten worden: so bedenke man, daß der Elementarunterricht ein anderer sei, als der wissenschaftliche; daß jener ganz anderen Anforderungen zu genügen habe, als dieser; daß der Elementarunterricht meistens das Wissen (die Theorie) aus dem Vorhandenen — dem Vorgemachten, dem Können — herzuleiten habe*).

Was nun die Anordnung und Darstellung des theoretischen Theils einer jeden Uebungsstufe betrifft; so ist hier der den obigen allgemeinen Grundsätzen untergeordnete Grundsatz der Methodik:

„Mache die Schüler

1) mit der Sache selbst,
2) mit dem Namen derselben,
3) mit dem Zeichen für die Sache, und
4) mit dem Namen für das Zeichen bekannt!“ befolgt worden.

Hieraus erklären sich die in den einzelnen theoretischen Theilen vorkommenden Trennungen des Textes in Unterabtheilungen durch Querstriche (s. z. B. S. 6, 7! ꝛc.).

Ueber die nähere Anordnung des praktischen Theils jeder einzelnen Uebungsstufe giebt § 2 (s. S. 10 und 11!) näheren Aufschluß.

Der Gesangunterricht soll nach meinem Bedünken mit dem Eintritte des Kindes in die Schule beginnen und es durch sämmtliche Schuljahre hindurch begleiten. Die ersten Anfänge dieses Unterrichts bestehen bloß im Vor- und Nachsingen (Vorspielen und Nachsingen)

*) „Wir wissen etwas nur in so fern, als wir es ausdrücken, d. i. machen können.“ Novalis.

Digitized by Google

ohne den Gebrauch schriftlicher Zeichen (der Noten oder Ziffern), und währen durch das Kindesalter vom 5. bis zum 9. Jahre. Ausbildung der Gehör-, Sprech- und Stimmwerkzeuge, Erweckung des musikalischen Sinnes und der Empfänglichkeit für Melodie und Rhythmus — überhaupt Vorbereitung zum späteren Gesangunterrichte — dem nach Noten oder Ziffern*) sind die nächsten Zwecke dieser Unterrichtsstufe, welche ich die erste nennen will; die zweite wird alsdann das Kindesalter vom 9. bis zum 14. Jahre berücksichtigen. Nur für die letztere ist die vorliegende Gesanglehre bestimmt; die §§ 1 und 3 (Vorübungen in der Melodik und Rhythmik enthaltend) gehören mehr oder weniger der ersten Unterrichtsstufe an, und stehen hier nur für solche Schüler, welche den früheren Unterricht versäumt haben und nun demselben in Vielem schon entwachsen sind. — Ich muß mir die Ausarbeitung einer für die I. Unterrichtsstufe berechneten Gesanglehre bis auf eine andere Zeit vorbehalten. Es giebt da noch Vieles zu thun und zu prüfen, was durchaus nicht übereilt werden darf. Einstweilen sei hier auf den durch die „Eutonia" (von Hientzsch) bekannt gewordenen Aufsatz: „Der Gesangunterricht in Schulen" (s. Band I, II ꝛc.!) und auf die bei Grüson u. Comp. in Breslau erschienene „faßliche Anweisung zum Gesangunterricht in Volksschulen" von F. A. L. Jakob (Preis: 20 Sgr.) verwiesen. —

Das erste, anzustrebende Ziel der II. Unterrichtsstufe muß für Volksschulen sein, die Schüler dahin zu bringen, daß sie am Gemeinde-Gesang in der Kirche thätigen Antheil nehmen, daher die Kirchen-Melodien gut, und vor allen die gebräuchlichsten auswendig singen können. Dieß Ziel ist nicht so leicht zu erreichen, als Mancher glaubt. Vor allen Dingen darf des Lehrers Augenmerk nicht gleich von vorne

*) Ich bin, wie die vorliegende Gesanglehre an vielen Stellen näher zeigen wird, kein Verächter, aber auch kein großer Anhänger der Ziffern. Für die niedrigste Klasse unserer Volksschulen sind dieselben vollkommen ausreichend; nur müssen alsdann nicht hunderterlei (besonders rhythmische) Bezeichnungsweisen eingeführt werden, wie dieses jetzt leider! zum großen Nachtheile der Sache so sehr an der Tagesordnung ist. Der Natorp'schen Bezeichnungsweise gebührt, wegen ihrer weiten Verbreitung ꝛc., der Vorzug vor allen andern, und es wäre sehr zu wünschen, daß sich die Lehrer für die allgemeine Annahme derselben in Schulen erklärten, um so mit einem Male jeder ferneren Neuerung den Eingang zu versperren. Die Schulen der höheren Klasse hingegen, welchen die Beschränktheit der dem Gesangunterrichte zugemessenen Zeit weniger, als jenen der niedrigsten Klasse, im Wege steht, halten nach meiner Ansicht am besten an den Noten fest, — welche aber auch hier nur in beschränktem Umfange vorzuführen sind. Das „Wie weit" in dieser Beziehung werden die einzelnen §§ dieser Gesanglehre näher ausweisen. (Vergl. z. B. S. 118!)

Digitized by Google

herein auf hohe Dinge, wie z. B. auf den 3- und 4-stimmigen Gesang gerichtet sein. Ein Schüler, der es im einstimmigen Gesang noch nicht zur gehörigen Fertigkeit gebracht, soll auch nicht zweistimmig, weit weniger noch drei- und vierstimmig singen. In die niedere Volksschule gehört eigentlich nur der ein- und zweistimmige Gesang, der drei- und vierstimmige Gesang hingegen mehr oder weniger in die gehobenen Schulen (Bürgerschulen u. dgl.); doch sei hiermit nicht gesagt, daß in jenen, den niedern, nicht zuweilen ein drei- oder vierstimmiger Gesang vorkommen dürfe. Nur lasse man sich nicht verleiten; denn in den Schulen, wo z. B. die aus den Gymnasien in die Bürgerschulen ꝛc. übergegangene Sitte herrschend ist, Chöre aus der „Glocke" von Romberg, aus der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" von Haydn ꝛc. zu singen, steht's gewöhnlich schlecht um das Allernöthigste, — den Choralgesang. Hier lernen die Schüler für die Schule, nicht für's Leben; erringen Schein, nicht Sein.

Die vorliegende Gesanglehre wird, da sie vorzugsweise den ein- und zweistimmigen Gesang berücksichtigt, sich schon hierdurch von vielen der früheren unterscheiden. Durch die große Auswahl der für die einzelnen Stufen aufgestellten Uebungssätzchen sollte namentlich der noch häufig anzutreffenden, aber nichts desto weniger total verkehrten Gewohnheit, den Schülern das Treffen vermittelst des Canon-Singens zu lehren, entgegengearbeitet werden. In solchem wilden, rohen Wirthschaften erblüht uns kein Heil; vielmehr muß auf diese Weise bei den Schülern alles gesunde, natürliche Gefühl auf die unverantwortlichste Weise unterdrückt werden. Ein Gleiches gilt von den bei'm ersten Unterrichte vorkommenden 4-, 5—8-stimmigen Treffübungen, welche man, wie die Canons, sammt und sonders (um mich nach Engstfeld auszudrücken) lieber der Synagoge, als der Volksschule zuweisen sollte. — Außer dem eben angeführten Gesangstoffe findet sich solcher auch noch in der von mir herausgegebenen und mit vorliegender Gesanglehre genau in Verbindung stehenden „Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Schullieder von verschiedenen Componisten. Drei Hefte. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Essen, bei Bädeker. Preis eines jeden Heftes: 10 Sgr.; in Parthien: 7½ Sgr. (Alle 3 Hefte enthalten zusammen 242 Gesänge.)" —

ferner in der ebenfalls von mir herausgegebenen „Neuen Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Schullieder von verschiedenen Componisten. (Ein Supplementheft zu den eben genannten Schulliedern.) Essen, bei Bädeker. Ladenpreis: 10 Sgr. (84 Gesänge enthaltend.) —

Digitized by Google

und endlich in dem

„Melodieenbuche für den Gemeindegesang in evangelischen Kirchen von B. C. L. Natorp. Essen, bei Bädeker. Ladenpreis: 12½ Sgr.*)

Statt des letzteren Werkchens kann den Schülern das folgende, sowohl in Noten, wie auch in Ziffern herausgekommene, äußerst wohlfeile Büchlein in die Hände gegeben werden:

„219 Choralmelodieen. Nach dem Choralbuche für evangelische Kirchen von Natorp, Kessler und Rink für Schulen geordnet. Dritte Auflage. Ladenpreis: 3 Sgr. — sage: drei Silbergroschen! Gütersloh, bei C. Bertelsmann."

(Schade, daß die Melodien nicht, wie bei'm vorigen Werkchen, mit Text versehen sind; das würde den Werth des Heftchens um Vieles erhöhen.) —

Das dritte Heft jener „Schullieder," welches nur drei- und vierstimmige Gesänge enthält, gehört fast ausschließlich in die gehobeneren Volksschulen.

Wer solcher Gesänge noch mehrere, meist auch schwerere wünscht, dem empfehle ich noch angelegentlichst die folgenden Werkchen:

1) „Einhundert 2-stimmige Lieder, als der erste harmonische Elementargesang für die Schule, von H. G. Nägeli. Neue umgeänderte, vermehrte und stufenweise geordnete Auflage in 6 Heften. Im Violin- und Diskantschlüssel zu haben. Ladenpreis eines jeden Heftes: 1 Gr." Zürich, bei H. G. Nägeli.

2) „Singvögelein. 30 zweistimmige Lieder für die Jugend von Joseph Gersbach. Zweite Auflage, nebst einem Anhange von 25 2-stimmigen Liedersätzen von dessen Bruder Anton Gersbach. Preis 10 Sgr. Karlsruhe, bei Braun. 1833."

3) „Neue Sammlung 2-, 3- und 4stimmiger Schullieder von verschiedenen Componisten; herausgegeben von J. G. Hientzsch. 2 Hefte. Im Violin- und Diskant-Schlüssel zu haben. Preis eines jeden Heftes: 10 Sgr. Neue Auflage. Breslau, bei Graß, Barth u. Comp."

4) „Musikalisches Schulgesangbuch von Carl Gläser. 1. und 2. Bändchen. Preis eines jeden Bändchens: 18 Sgr. Neue Auflage. Essen, bei Bädeker."

*) Zur Wiederherstellung des ursprünglichen Textes verweise ich auf das ganz vortreffliche Werk: „Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuchs zum Kirchen- und Hausgebrauch (von Bunsen?). Preis: 3 Thlr. Hamburg, bei Friedr. Perthes. 1833." — Ferner auf das neue Gesangbuch für die Provinz Kleve-Jülich-Berg.

Digitized by Google

5) „Wandervögelein oder Sammlung von Reiseliedern, nebst einem Anhange von Morgen- und Abendliedern. In vierstimmigen Tonweisen von Joseph Gersbach. Zweite, veränderte Auflage. Preis: 20 Sgr. Frankfurt a/M., bei J. D. Sauerländer. 1833."

6) „Musikalischer Jugendfreund von Lindner. 4 Hefte." Preis dieser 4 Hefte: 5 Thlr. 10 Sgr. Leipzig, bei W. Vogel.

7) „Musikalisches Schulgesangbuch von E. Anschütz. 3 Hefte. Preis dieser 3 Hefte: 3 Thlr. 18¾ Sgr. Leipzig, bei Reclam. —

Eine durchaus zweckmäßige, besonders wohlfeile Sammlung drei- und vierstimmiger Choräle für gehobenere Schulen ꝛc. ist mir unter den vielen bekannt gewordenen Sammlungen nicht vorgekommen. Der Lehrer trage sich deßhalb das zerstreut liegende Gute aus den einzelnen Choralbüchern, z. B. von Rink, Schicht, Marr, Fischer, Kühnau, F. Schneider, Hiller, Vierling u. A. zusammen, bis diesem Bedürfnisse einmal gehörig abgeholfen ist. —

Kirchliche Figural-Gesänge für verschiedene Confessionen findet man in Menge und großer Auswahl in der von mir herausgegebenen „Sammlung drei- und vierstimmiger Gesänge ernsteren Inhalts, von verschiedenen Componisten. (Bis jetzt:) 2 Hefte. In zwei verschiedenen Ausgaben, nämlich in Partitur und Stimmblättern zu haben. Preis der Partitur eines jeden Heftes: 15 Sgr. Preis einer einzelnen Stimme (Sopran, Alt, Tenor, Baß): 4–6 Sgr. Essen, bei Bädeker."

Wer ein Mehreres wünscht, dem sei noch folgendes Werk empfohlen: „Chorlieder für Kirche und Schule von H. G. Nägeli. (Bis jetzt:) 6 Hefte. In zwei verschiedenen Ausgaben, nämlich in Partitur und Stimmblättern zu haben. Preis der Partitur eines jeden Heftes: 2½ Gr. Zürich, bei H. G. Nägeli."

In Bezug auf das oben (S. VII) ausgesprochene Ziel für den Gesangunterricht in Volksschulen sei noch bemerkt, daß dasselbe nicht nur von einzelnen — wenigen — Schülern, sondern wo möglich von allen erreicht werden soll.*) Daher lasse man sämmtliche Schüler

*) Es giebt Lehrer, welche in dieser Beziehung eine fast unbegreifliche Gleichgültigkeit an den Tag legen. Hundert Schüler haben, und darunter kaum zehn, die ordentlich singen und die übrigen neunzig mit

am Gesangunterrichte Theil nehmen, und erlaube sich nicht, einen derselben davon auszuschließen. Ist ein Kind schwächlich, so soll man seiner sehr schonen, damit dessen Gesundheit nicht gefährdet werde, aber dasselbe nicht vom Gesangunterrichte ausschließen. Auch kann ich es durchaus nicht billigen, die mit einem schlechten Gehöre behafteten Schüler oder überhaupt solche, die keinen Tonsinn haben sollen, gleich von vorne herein vom Gesangunterrichte *auszuschließen*; denn mannigfache Erfahrung hat mich gelehrt, daß es mit diesen Schülern bei weitem nicht so schlimm aussieht, als es Manchem wohl scheinen möchte, — ja, daß sich die Mehrzahl derselben, wenn auch langsam, doch so heranbildete, daß sie zuletzt am Gesange der Uebrigen (der Besseren) thätigen und den Eindruck des Ganzen nicht störenden Antheil nehmen konnten. Solche Schüler müssen aber, wie sich das wohl schon von selbst versteht, im Anfange mehr *zuhören*, als *mitsingen*. —

Damit der Lehrer im Gesange etwas Ersprießliches leisten könne, so setze er die Anzahl der Singstunden wenigstens auf *drei* in der Woche fest. Alsdann ist es, besonders in der ersten Zeit des Gesangunterrichtes, besser, 6 mal einzeln eine *halbe*, als 3 mal eine *ganze* Stunde singen zu lassen, weil in jenem Falle die Schüler mehr in einer fortwährenden Uebung erhalten werden. Wird ihm aber die Anzahl der Singstunden auf *zwei* vorgeschrieben, so suche er des Sonntags noch eine Stunde zu halten, und zwar vor dem Morgens- oder nach dem Nachmittags-Gottesdienste, am besten in einer der Nachmittagsstunden von 3—7 Uhr. Ueberhaupt soll man nie, schon um der Gesundheit der Schüler willen, die Singstunde unmittelbar *vor* oder *nach* dem Mittagsessen, auch nie zu früh am Morgen, nie vor 9 Uhr, — noch zu spät am Abend, nie nach 7 Uhr halten. Demnach ist etwa die Zeit von 9 — 11½ Uhr Morgens, und von 2½ — 7 Uhr Nachmittags die für den Gesangunterricht schicklichste, — am besten die Stunde von 9 — 10 Morgens, wenn der Schulunterricht um 8 Uhr beginnt. Aber auch für diese Stunden sehe man darauf, daß die Schüler in den unmittelbar vorhergegangenen nicht durch Sprechen ermüdet, oder durch Bewegung erhitzt sind.

---

fortschleppen müssen: das zeigt von einer erbärmlichen Methode des Lehrers. Wer solches noch nicht erfahren hat, braucht nur im Lande umher zu gehen und den öffentlichen Schulprüfungen der Gymnasien, Bürgerschulen u. dgl. beizuwohnen, und er wird bald die Früchte solcher Parademänner und Windmacher kennen lernen.

Digitized by Google

Das Gedeihen des Gesangunterrichts in Schulen ist aber auch durch vieles Andere bedingt, was der sorgsamen Beachtung des Lehrers verdient. Zunächst rechne ich dahin sein eigenes Verhalten zu den Schülern und das der Letzteren zum Lehrer.

Das Verhalten des Gesanglehrers ist rechter Art, wenn er ernste und heitere Gemüthsstimmung mit ruhiger, besonnener Haltung verbindet; wenn er durch sein Beispiel Lust und Liebe zum Gesange in dem Schüler anzuregen weiß; wenn er nicht nur Sänger, sondern Menschen zu erziehen, also durch den Gesangunterricht menschliche Bildung zu fördern sich bemüht. Alle Unterrichtsgegenstände und alle Erziehungsmittel müssen sich zur Erreichung des einen letzten Zieles aller Unterweisung und Bildung vereinigen.

Als unerlaßliche Bedingungen eines gedeihlichen Gesangunterrichts muß der Gesanglehrer vom Schüler verlangen: ruhige, gerade Haltung des Körpers, bei'm Sitzen und Stehen, — gespannte Aufmerksamkeit auf den Lehrer und stille, sinnige Gemüthsstimmung. Wenn bei irgend einem Unterrichtszweige, welcher gesegneten Einfluß auf das Gemüth und den ganzen Charakter der Kinder ausüben soll, ungestörte Stille des Körpers und Sinnigkeit des Geistes nothwendig ist; so ist dieß bei'm Gesangunterrichte der Fall. Wo daher die Kinder in der Singstunde nicht stille, nicht aufmerksam, nicht in Sinnigkeit empfänglich sind für den Zauber der Melodie und Harmonie; wo sie vielmehr in unanständiger, ungeregelter Haltung beharren, zu gegenseitigen Neckereien Lust bezeigen, irgend einer Art roher Lust (z. B. der Schreilust) zu fröhnen geneigt sind u. s. w.: — da erwarte man vom Gesangunterrichte nicht, wie es sein soll, Beruhigung des unruhigen, Haltung des haltungslosen Kindes, stille Einkehr in sich, Erhöhung seiner Empfänglichkeit für treugemeinten Einfluß durch Töne, Erhebung und Kräftigung seines moralischen und religiösen Gefühls, kurz, nicht Erziehung und Bildung desselben zum Edlen, Schönen; sondern von dem Allen das Gegentheil. Wie überhaupt der Mißbrauch einer Sache um so verderblichere Folgen herbeiführt, je edler die Sache an sich ist; so gilt dieß auch von dem Gesange. Wird der Sinn einer Schule nicht durch den Gesang veredelt; gewinnt die Disciplin in der Schule durch den Gesangunterricht nicht eine festere Gestalt; merkt der Lehrer nicht ganz unzweideutig die gesegnetesten Folgen desselben: so ist der Gesang nicht rechter Art, und leicht bewirkt er dann von dem, um deßwillen er in der Reihe wahrer Bildungsmittel eine so hohe Stelle einnimmt, nämlich in Betreff wahrer Veredlung des Herzens und tiefer Bildung zur Humanität, gerade das Gegentheil. Ich bitte den geneigten Leser, und besonders die Gesanglehrer sehr, den Gesangunterricht nach diesen Gesichtspunkten zu würdigen und ihnen gemäß das eigene Verhalten, — das Verhalten der jungen Sän-

Digitized by Google

ger und der durch Gesang zu veredelnden Kinder zu regeln. Dieses betrifft den Geist des Gesangunterrichts, den Geist der Schule. Ein Geist aber läßt sich nicht malen. Darum nicht mehr davon; aber habt Acht auf denselben!

Mit Vorstehendem hängt die bei'm Singen zu beachtende Localisation (Stellung) der Schüler und die Haltung des Körpers mehr oder weniger zusammen. Deßhalb hierüber das Nothwendigste und Allgemeinste.

Die Schüler werden der Notentafel gegenüber, bei welcher der L. seinen Standort hat, in eine Reihe gestellt, und zwar so weit von einander, daß sie sich nicht mit dem Ellbogen berühren. Ist ihre Anzahl für eine Reihe zu groß; so müssen sie zwei Reihen bilden, dabei so, daß die Schüler der hinteren Reiche zwischen den Schultern der voranstehenden durchsehen können. Sind aber drei oder noch mehrere Reihen nöthig; so muß für die dritte und vierte, überhaupt für je zwei Reihen eine Erhöhung (Abstufung) von etwa 8 Zoll gemacht werden. Die jüngeren und kleineren, ferner die kurzsichtigen, unruhigen ꝛc. Schüler werden in die vordersten Reihen gestellt.

So lange die Schüler einstimmig zu singen haben, wird vom Anfange an dieselbe Localisation beibehalten. (S. ferner § 19, 34 und 35!) Können Bänke angebracht werden; so kann den Schülern, welche nicht zu singen haben, erlaubt werden, sich zu setzen.

Bei'm Singen muß der Körper aufrecht, ja nicht gebückt gehalten werden: Kopf aufrecht; Schultern zurückgezogen, jedoch ohne Zwang, daß die Brust hervorsteht; Arme frei herunterhängend; Füße auswärts gestellt. Der Blick des Schülers sei auf den Lehrer gerichtet und umgekehrt, nicht nur wegen der Disciplin und der steten Erhaltung der Aufmerksamkeit bei den Schülern; sondern auch, damit dem Lehrer kein grober Fehler ꝛc. irgend eines Einzelnen unbemerkt bleibe.

Als Instrument bei Leitung des Gesangunterrichts gebrauche der L. vorzugsweise die Violine. Wo sich eine Orgel in der Schule befindet, da kann diese die Violine ersetzen, doch nur zum Theil, weil auf jener kein crescendo, decrescendo, kein Tongewicht u. dgl. ausführbar ist. In dieser Beziehung wäre ein Clavier einer Orgel noch vorzuziehen. Eines dieser Instrumente aber muß sich der Lehrer bedienen; denn sonst wird er seine Schüler nie zum eigentlichen Reinsingen bringen. (Man vergleiche die beiden Anmerkungen auf S. 99 und S. 100!)

Rücksichtlich des Mitspielens zum Gesange sei bemerkt, daß die Gesänge, welche ohne Instrumentalbegleitung geschrieben sind, was bei den Gesängen für Volksschulen in der Regel der Fall ist, bei der

Digitized by Google

(Haupt-) Aufführung auch ohne Instrument vorgetragen werden müssen; denn der Art Zuthaten, selbst wenn sie vom geschicktesten Musiker kommen, erscheinen immer mehr oder weniger widernatürlich. Man höre, — und urtheile! „Die bösen Fiedler und Geiger dienen dazu, daß wir sehen und hören, wie eine feine gute Kunst die Musika (der Gesang) sei: denn Weißes kann man besser kennen, wenn man Schwarzes dagegen hält" — sagt schon Dr. M. Luther.*)

Wann und wo aber der Lehrer vorgeigen oder vorsingen soll, läßt sich im Allgemeinen nur dahinaus bestimmen, daß das Vorgeigen besonders beim Treffen der Töne, das Vorsingen dagegen bei den dynamischen Uebungen, bei der Aussprache des Textes u. dgl. geeigneter ist. Angehende Lehrer verfallen hier leicht durch allzuvieles, unnützes Vorgeigen ꝛc. in den Fehler des Dressirens oder Abrichtens, vor welchem man nicht genug warnen kann.**) — —

„Doch, was wollen wir hier lange predigen und schulmeistern zum voraus? Lasset uns lieber zum Werk schreiten und angreifen fröhlich! Ihr aber wollet aufhorchen und nachthun, so wir gut Ding aufweisen; fehlen wir aber, und treffen eines fälschlich, so mögen die Andern es feiner fassen, damit wir auch was haben aufzumerken und nachzuthun. Muß doch Einer des Andern harren und braucht Einer des Andern, und darf Keiner sagen: Siehe, hie bin ich und hab's alleine! Also auch wir." (Dr. M. Luther.) —

---

*) Zu der Art Zuthaten gehört auch das bei vielen Lehrern anzutreffende Secondiren (das Begleiten mit einer 2ten Stimme) des Gesanges ihrer Schüler. Durch solch ein unausstehliches, unaufhörliches Mitsingen bleibt bei den Letzteren alles feinere, zartere Gefühl vergraben. — In der Regel sollte es sich der Lehrer nur da gestatten, begleitend mitzusingen, wo es in 3- und 4stimmigen Gesängen eine Tenor- oder Baßstimme zu singen giebt.

**) Für die Anfänger im Violinspielen sei noch bemerkt, daß sie anfangs mehr aus D-dur, als aus C-dur vorspielen mögen, weil jene Tonart leichter mit Reinheit auszuführen ist.

Digitized by Google

§ 1. Vorübungen in der Melodik.

I. Kennenlernen verschiedener Töne.

Der Lehrer spielt auf der Violine einen beliebigen Ton vor, z. B. $\bar{c}$, und fragt die Schüler: „Was habt ihr gehört?"

Schüler. Wir haben einen Ton gehört.

Anmerk. Es ist gut, wenn die Schüler jedesmal, wie hier, in vollständigen Sätzen antworten. Zur Ersparung des Raumes mußte dieses bei dem Folgenden unterbleiben.

In dem Falle, daß diese Antwort nicht erfolgen sollte, sagt der Lehrer: „Was ihr jetzt gehört habt, war ein Ton."

Der Satz wird im Chor wiederholt.

Darauf giebt der L. auf der Violine auch noch andere Töne des kleinen, eingestrichenen und zweigestrichenen Tonfachs (Tonfach = Octave) an, und fragt nach dem Vorgespielten. Antwort: „Auch dieß war ein Ton." u. s. w. Jetzt singt auch der L. einzelne Töne vor und fragt, wie oben. Hat derselbe ein Klavier oder eine Orgel in seiner Schule, so werden auch auf diesen Instrumenten einige Töne angegeben, um so schon die Schüler auf die Verschiedenheit des Klanges (der Klangfarbe) der Töne aufmerksam zu machen.

II. Angabe der Anzahl der Töne.

Der L. spielt einen beliebigen Ton vor.

L. Wie viel Töne habe ich gespielt? —

Er spielt zwei in der Höhe verschiedene Töne; z. B. $\bar{c}$ $\bar{\bar{g}}$.

L. Wie viel Töne? —

Manche Schüler werden antworten: „Sie haben zwei Töne gespielt," und manche, welche die beiden Töne als ein musikalisches Ganze ansehen: „Sie haben einen Ton gespielt." Im letzteren Falle muß der L. die vorgespielten Töne wiederholen, und zwischen beiden merklich pausiren.

Digitized by Google

Noch einige Beispiele mit zwei ungleich hohen Tönen, wobei die Intervalle allmählig kleiner werden! Fragen, wie oben. —

Der L. spielt zwei gleich hohe Töne vor, z B. $\overline{g}$ $\overline{g}$, doch so, daß er zwischen beiden recht merklich absetzt.

L. Wie viel Töne? —

Sollten die Schüler antworten: „Sie haben einen Ton vorgespielt;" so frage der L.: „Wie oft habe ich diesen gespielt?" u. s. w.

Noch einige Beispiele mit zwei gleich hohen Tönen! — Beispiele von 3 und 4 Tönen; zuerst mit ungleich hohen, dann mit gleich hohen Tönen! —

III. Höhe und Tiefe der Töne.

a) Ungleich hohe Töne.

1) Zwei Töne von sehr verschiedener Höhe werden vorgespielt; z. B. $\overline{c}$ $\overline{g}$.

L. Wie viel Töne? — Sind diese Töne verschieden, oder nicht? — Darauf sagt der L.: „Der erste Ton war tiefer, als der zweite, und der zweite höher, als der erste."

Anmerk. Manche Schüler werden antworten: „Der 1. Ton klang grob, der 2. fein." In diesem Falle sagt ihnen der L., daß man einen grob klingenden einen tiefen Ton, und einen fein klingenden einen hohen Ton nenne.

Der L. spielt diese Töne in umgekehrter Ordnung ($\overline{g}$ $\overline{c}$), und fragt, wie oben: 1) nach der Anzahl, 2) nach der Höhe und Tiefe derselben.

Auf dieselbe Weise sind den Schülern noch mehrere aus 2 Tönen bestehende Beispiele vorzuführen; zuerst mit größeren, dann mit kleineren Intervallen.

2) Beispiele mit drei in der Höhe verschiedenen Tönen.

Die Töne $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ werden vorgespielt.

L. Wie viel Töne? — Sind diese Töne in ihrer Höhe verschieden, oder nicht?

S. Sie sind alle 3 verschieden: der 1. war tiefer, als der 2., der 2. höher, als der 1., der 3. höher, als der 2., mithin auch höher, als der 1.

In umgekehrter Ordnung ($\overline{g}$ $\overline{e}$ $\overline{c}$)! —

Noch mehrere aus 3 ungleich hohen Tönen bestehende Beispiele werden vorgeführt; zuerst mit größeren, dann mit kleineren, jedoch leicht aufzufassenden Intervallen. Fragen, wie vorher. —

Digitized by Google

3) Die aus vier ungleich hohen Tönen bestehenden Beispiele müssen einfach und leicht faßlich sein, damit den Schülern die Sache nicht allzusehr erschwert werde; z. B. c̄ ē ḡ c̄, c̄ ḡ ē c̄ ꝛc.

b) Gleich hohe Töne.

Zwei Töne von gleicher Höhe (und von gleicher Dauer), z. B. ḡ ḡ, werden vorgespielt.

L. Sind diese Töne von gleicher Höhe (gleich hoch), oder nicht? —

Noch einige aus 2 gleich hohen Tönen bestehende Beispiele! — Abwechselnd muß hier der L. bald gleich hohe, bald ungleich hohe Töne angeben.

Dasselbe mit 3 und 4 Tönen! —

Allgemeiner Satz: Es giebt gleich hohe u. ungleich hohe Töne. Im Chor wiederholt!

c) Vermischte Beispiele: c̄ c̄ ē ḡ, c̄ c̄ ḡ ē ꝛc.

IV. Uebungen der Stimme.

a) Nachsingen eines Tones.

Einer der höheren Töne des eingestrichenen Tonfachs, z. B. ḡ, wird vorgespielt.

Nachsingen desselben auf die Silbe la (zur Abwechselung auch auf die Vokale: a, e, i, o, u, ä, ö, ü. Siehe hierüber den betreffenden Anhang!) und zwar hier, wie bei allen folgenden Uebungen:

1) von einzelnen Schülern, — den fähigeren —,

2) von mehreren, — von einzelnen Abtheilungen —,

3) im Chor.

Durch Senken und Heben des Violinbogens (oder des rechten Arms) giebt der L. das Zeichen zum Anfangen und Aufhören im Singen.

Der vorgespielte Ton wird so lange nachgesungen, bis er gehörig rein, fest, kräftig und hell erklingt. (Die gehörige Haltung des Körpers und die jedesmalige richtige Mundstellung beim Singen der Vokale von Seiten des Sängers sind hierbei äußerst wichtig.)

Noch andere Töne des eingestrichenen Tonfachs werden vorgeführt und nachgesungen. Bei der Aufeinanderfolge dieser Töne ist nicht außer Acht zu lassen, daß jeder derselben sowohl zu dem nächst vorhergehenden, wie zu dem nächst folgenden, ein leicht faßliches Intervall bilde; z. B. c̄ — ē — ḡ — u. s. w., nicht aber: c̄ — h̄ — c̄ — gis̄ — cis̄ — h̄ ꝛc.

Sind die höhern Töne des eingestrichenen Tonfachs alle gesungen; so können auch noch die tiefern Töne des zweigestrichenen Tonfachs

Digitized by Google

vorgenommen werden. Allzuhohe und allzutiefe Töne, die nur mit großer Anstrengung von den Schülern hervorgebracht werden können, sind zu vermeiden.

b) Nachsingen zweier Töne.

Die Töne g̅ ā werden gesungen; zuerst jeder Ton einzeln, dann beide mit einander verbunden: 1) g̅ — 2) ā — 3) g̅ ā. Noch einige andere aus 2 Tönen bestehende Beispiele von leicht faßlichen Intervallen! — Auf- und abwärtssingen! Z. B. d̅ ā, ā d̅; g̅ c̄, c̄ g̅; c̄ ē, ē c̄ ꝛc.

c) Nachsingen dreier Töne.

Beispiele: g̅ ā h̄, h̄ ā g̅; d̅ fis̄ ā, ā fis̄ d̅; c̄ g̅ c̄, c̄ g̅ c̄ ꝛc.

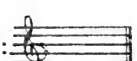
d) Nachsingen von vier Tönen.

Hier werden nur einige der leichtesten Tonverbindungen vorgenommen; z. B. g̅ ā h̄ c̄, d̅ ā fis̄ d̅. ēs g̅ b̄ ēs ꝛc. Das Fragen nach Höhe und Tiefe der Töne nicht zu vergessen! —

§ 2. Melodik.

Vorführung der Töne c̄ d̅ ē f̄ g̅ ā h̄ c̄. Nachsingen derselben in stufenweiser Aufeinanderfolge. Einübung der Akkord-Töne (c̄ ē g̅ c̄).

A.

Der L. spielt folgende Töne langsam vor:  (=c̄ d̅).

L. Wie viel Töne? — Sind diese Töne verschieden, oder nicht? — (Der 1. Ton war tiefer, als der 2., oder ꝛc.) Singt diese Töne auf die Silbe la! —

Er spielt die beiden Töne in umgekehrter Ordnung: d̅ c̄.

L. Wie viel Töne? — Welcher war der höhere, welcher der tiefere? — Singt diese Töne auf la! —

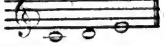
L. Ich wiederhole die beiden (vorgekommenen) Tonverbindungen. (Er spielt: c̄ d̅, dann, nach einer kleinen Pause: d̅ c̄.)

L. Welche dieser beiden Tonverbindungen beginnt mit dem höheren, welche mit dem tieferen Ton? — Worin liegt also der Unterschied? — Er spielt die beiden Beispiele noch einmal.

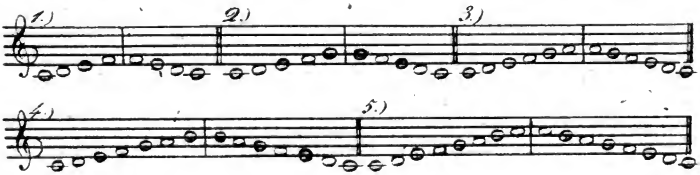
L. Sind die Töne des 1. Beispiels dieselben, wie im 2., oder ist dieß nicht der Fall? — Worin stimmen also beide Tonverbindungen überein, und worin nicht? —

Digitized by Google

L. Beide Beispiele bestehen aus denselben Tönen, welche im ersteren aufwärts, im zweiten abwärts gespielt wurden. Singt diese Töne aufwärts! — abwärts! — beides nacheinander! —

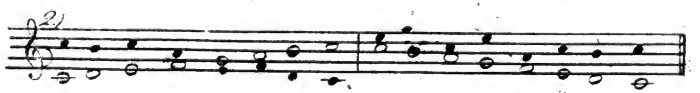
Der L. spielt die Töne:  (= c̄ d̄ ē.)

L. Wie viel Töne? — Welcher war der tiefste, welcher der höchste? — War der 2. Ton höher, oder tiefer, als der 1., oder 3.? — In umgekehrter Ordnung: c̄ d̄ c̄! — Fragen, wie vorher. — Nachsingen dieser Töne! — Vergleichung der Tonverbindung c̄ d̄ c̄ mit c̄ d̄ c̄! — Fragen, wie oben. — Auf- und Abwärtssingen! — Auf ähnliche Weise werden die nachstehenden Uebungen vorgenommen.



Die Töne von c̄ aufwärts bis h̄, und umgekehrt, von h̄ abwärts bis c̄ (Beispiel 4), werden bloß vorgespielt, nicht nachgesungen, weil von den Schülern der Ton h̄, als Schlußpunkt der Uebung, nur mit vieler Mühe und Anstrengung getroffen wird. Diese Schwierigkeit fällt weg, sobald die Octave, c, wornach h̄ fortzuschreiten verlangt, dazu kommt.

Anmerk. Beim Einüben der Töne ē. ā und h̄ der C-dur-Tonleiter (allgemein: der Stufen 3, 6 und 7 sämmtlicher Durtonleitern) halte der L. strenge auf Reinsingen; denn in der Regel werden diese Töne etwas zu tief angestimmt. Durch Begleitung des Gesanges mit der Violine ist diesem Fehler am besten abzuhelfen. Anfangs spiele der L. dieselben Töne, welche die Schüler singen; darauf auch andere Töne, wie dieselben z. B. hier durch schwarze Notenköpfe (zum Unterschiede von den durch o bezeichneten, welche die Schüler zu singen haben) angezeichnet stehen.



(Eine zweckmäßige Vorübung zum harmonischen Gesange!)

Digitized by Google

Das Auf- und Abwärtssingen der Töne von c bis c̄ werde nun so lange fortgesetzt, bis die Schüler dieselben ohne Anstoß und ohne Nachhülfe des Lehrers singen können. Für die folgenden Treffübungen ist das von großer Wichtigkeit, weil sich die Schüler durch solches Tonleiter- oder Scala-Singen nach und nach einen sichern Haltpunkt im Treffen aneignen, und so dem L. das oft so unnütze Vorspielen oder Vorsingen ersparen.

Nachdem die Schüler kurz vorher die Töne von c bis c̄ auf- und abwärts gesungen, sagt ihnen der L.:

Diese Reihenfolge von 8 Tönen heißt eine Achterreihe oder Tonleiter. Warum wohl? — Denkt an die Aehnlichkeit der Tonleiter mit einer Leiter und an die Sprossen der letzteren! — Wann ist diese Tonleiter steigend und wann fallend? —

L. Den tiefsten Ton der Achterreihe (hier singt oder spielt der L. c) wollen wir den ersten oder den Grundton nennen; der von diesem aus zunächst höhere Ton (er spielt d) heißt dann der zweite. Welches wird nun der 3., 4., 5., 6., 7., 8. Ton der Achterreihe sein? —

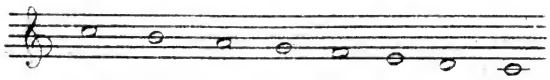
L. Bei der steigenden Achterreihe singt man daher auch statt der Silbe la die Zahlnamen eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieb'n (einsilbig!), acht.

Ich will's euch so vorsingen. (Er singt:)

Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieb'n, acht.

L. Singt dieß nach! —

L. Ich singe euch jetzt die fallende Achterreihe vor. (Er singt:)



Acht, sieb'n, sechs, fünf, vier, drei, zwei, eins.

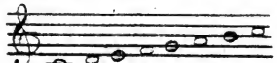
L. Singt dieses nach! —

L. Es giebt auch noch eine zweite Benennungsart der Töne der Achterreihe, die durch Buchstabennamen. Hiernach heißt der 1. Ton der Achterreihe c, der 2. — d, der 3. — e u. s. w., wie hier solches (auf der Wandtafel) geschrieben steht.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Ton der Achterreihe.

= c d e f g a h c.

(Er singt:)



ce de e ef ge a ha ce

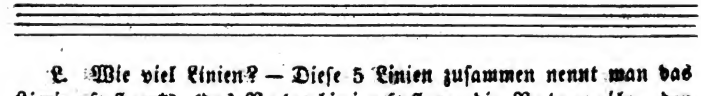
Digitized by Google

L. Singt das so nach! — Dasselbe mit der fallenden Achterreihe! —

L. Welche Töne haben gleiche Buchstabennamen? (1 und 8.) Sind beide gleich hoch? — Um beide von einander zu unterscheiden, wollen wir das tiefere c — Tief-c, und das höhere c — Hoch-c nennen. (Von diesen Tönen kommt auch die Benennung C-Tonleiter.)

Der Lehrer macht jetzt seinen Schülern diese 2. Benennungsart der Töne geläufig. Dabei ist es gut, wenn sie merken: 1) daß die Ordnungsfolge der Buchstaben für die 5 ersten Töne der im Alphabete gleich kommt; 2) daß zwischen g und h das a eingeschoben ist; und 3) daß die Töne 1 und 8 unter gleicher Benennung vorkommen.

Der L. schreibt das Liniensystem auf die Wandtafel, wie folgt:

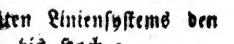


L. Wie viel Linien? — Diese 5 Linien zusammen nennt man das Liniensystem*) (das Notenliniensystem, die Notenzeile, den Notenplan). Die unterste dieser 5 Linien ist die erste. Zeiget mir die 2., 3., 4., 5.! — Wie viel (unverbundene) Zwischenräume werden durch das Liniensystem gebildet? (4.) Der von der 1. und 2. Linie gebildete Zwischenraum heißt der erste. Zeiget mir den 2., 3., 4.! —

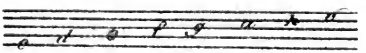
L. Eine jede Stelle auf und zwischen den 5 Linien des Liniensystems heißt eine Stufe. Wie viel solcher Stufen werden durch das Liniensystem gebildet? (9.)

L. Zeige mir die 1., 2., 3. Stufe! u. s. w. die 1., 3., 5., 7.! u. s. w

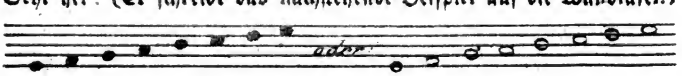
L. Schreibe auf die 1. Stufe des Liniensystems die Ziffer 1! — auf die 2. Stufe die Ziffer 2! u. s. w. bis 8.



L. Schreibe auf die 1. Stufe eines zweiten Liniensystems den Buchstaben c! — auf die 2. Stufe d! u. s. w. bis Hoch-c.



L. Statt der Ziffern und Buchstaben bezeichnet man auch die Töne durch Punkte oder Kreischen (Ringe), welche man Noten nennt. Seht her! (Er schreibt das nachstehende Beispiel auf die Wandtafel.)



---

*) System heißt soviel als ein zweckmäßig zusammengesetztes Ganze, ein Zusammenhang gleichartiger Dinge ꝛc.

Digitized by Google

L. Die erste Note heißt Tief-c; wie heißt demnach die 3.? — 4.? u. s. w. Wie heißt die 3., 5., 4., 2.? u. s. w.

L. Schreibt die Buchstaben zu jeder Note! —

Der L. zeigt auf 2 Noten, z. B. $\bar{c}$ $\bar{g}$, und fragt: Bezeichnet von diesen beiden Noten die höher, oder die tiefer stehende den höheren, oder tieferen Ton? — Allgemeiner Satz: „Eine Note auf einer höheren oder tieferen Stufe bezeichnet einen höheren oder tieferen Ton.“

L. Ich denke mir zwei ungleich hohe Töne; die Note für den tieferen Ton stehe auf der 1. Linie; muß alsdann die für den höheren Ton unter oder über die 1. Linie zu stehen kommen? — Könnt ihr die Linie, oder den Zwischenraum, auf welchen die Note für den höheren Ton zu stehen kommt, ganz genau angeben? — Warum nicht? — Wenn aber der 2. Ton der nächst höhere vom 1. ist, wie dann?

S. Dann muß die Note dafür auf dem 1. Zwischenraum stehen.

L. Die Note für Tief-c stehe auf dem 1. Zwischenraum, wie heißt dann die Note auf der 2. Linie? — auf dem 2. Zwischenraum? u. s. w.

L. Die Note für Tief-c stehe auf der 2. Linie; wie heißt dann die Note im 2. Zwischenraum? — auf der 3. Linie? u. s. w.

L. Die Note für Tief-c stehe unter der 1. Linie; welches sind dann die Notenstufen für d, e, f? u. s. w.

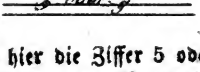
Der L. bezeichne jedesmal die für $\bar{c}$ angenommene Notenstufe durch die Ziffer 1 unter der Note.

Anmerk. Absichtlich wurden hier für $\bar{c}$ nur vier verschiedene Notenstufen angenommen, weil sonst, bei Ueberschreitung dieser Grenzen, von den Ansatzlinien, die weiter unten vorkommen, gesprochen werden müßte.

L. Welches sind nun die Notenstufen für Tief-c, d, e, f, g, a, h und Hoch-c? —

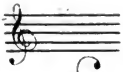
L. Recht; ihr könnt das nicht bestimmen, weil die Note für ein und denselben Ton der Achterreihe bald auf die eine, bald auf die andere Stufe des Liniensystems zu stehen kam.

L. Künftighin soll die 2. Linie ein für allemal die Notenstufe für den 5. Ton der Achterreihe sein. Wie heißt derselbe? — Zur Erinnerung an diese Annahme schreibe ich die Ziffer 5 oder den Buchstaben g auf die 2. Linie des Liniensystems:



L. Ueblicher, als hier die Ziffer 5 oder der Buchstabe g, ist folgendes Zeichen, Schlüssel oder Notenschlüssel genannt. (Gersbach nennt den Schlüssel Stufenzeiger.)

Digitized by Google

Der L. schreibt:  (Wahrscheinlich eine verzerrte Form von oder)

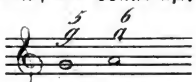
L. Dieß Zeichen giebt uns Aufschluß (eröffnet uns), wie man die Noten zu lesen habe; daher auch die Benennung Schlüssel (Notenschlüssel).*) Nach unten hin muß das eine Ende dieses Schlüssels die 2. Linie des Liniensystems — also die Notenstufe für $\bar{g}$! — umschlingen; daher der Name $\bar{g}$-Schlüssel. Sonst heißt der $\bar{g}$-Schlüssel (für den Lehrer: zum Unterschiede von andern $\bar{g}$-Schlüsseln, die hier übergangen sind und im betreffenden Anhange näher ausgeführt stehen) auch noch Violin-Schlüssel, weil der Violinspieler in der Regel seine Noten nach diesem Schlüssel zu lesen hat.

L. Schreibt den Violin-Schlüssel auf eure Schiefertafeln! —

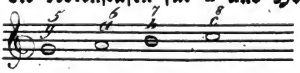
L. Wenn nun die 2. Linie des Liniensystems die Notenstufe für $\bar{g}$ ist, welches wird alsdann die für a sein?

S. a ist höher, als g, und zwar, von diesem aus, der nächst höhere Ton; deßhalb muß die Note für a auch auf die nächst höhere Stufe von g, hier auf den 2. Zwischenraum, zu stehen kommen.

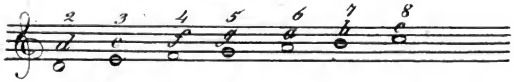
Der L. schreibt dieß so auf die Wandtafel:



L. Welches sind die Notenstufen für b und Hoch-c? —

Der L. schreibt:  (Als Fortsetzung des obigen Beispiels ist nun $\bar{b}$ und $\bar{c}$ zu schreiben.)

L. Bestimmt die Notenstufen für f, e und d! —

Er schreibt: 

L. Auf welche Stufe des Liniensystems wird nun die Note für Tief-c zu stehen kommen? —

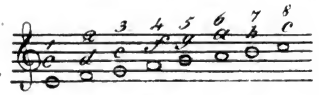
L. Wir müssen, um diesen Ton zu bezeichnen, zu den 5 Linien des Liniensystems noch eine 6. ziehen.

---

*) Das Nähere über die drei verschiedenen $\bar{c}$-Schlüssel und den Baß-Schlüssel weiter unten!

Digitized by Google

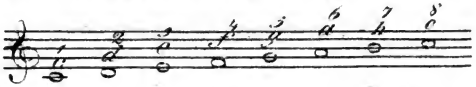
Der Lehrer thut dieß, wie folgt:



L. Man nennt diese Linie Nebenlinie; auch Hülfs-, Ansatz- oder Ergänzungs-Linie. Warum wohl so? — Im Gegensatz zur Nebenlinie heißt eine jede der 5 Linien des Liniensystems Hauptlinie.

L. Sind diese 6 Linien nun noch eben so leicht zu übersehen, als die früheren 5? —

L. Um die Uebersicht nicht zu erschweren, pflegt man die Nebenlinie nur so groß zu machen, als erforderlich ist, um die Note für Tief-c nur noch eben von andern Noten unterscheiden zu können; z. B. (Er wischt unterdessen den übrigen Theil der Linie weg, wie folgt:)



L. Diese Reihe von 8 Noten heißt Notenleiter. Warum? — (Unterschied dieser von Achterreihe, Tonleiter!)

Die Schüler werden jetzt in dieser Bezeichnungsart der Töne geübt. Das Einüben und Auswendiglernen derselben wird ihnen wenig Schwierigkeiten verursachen, wenn sie nur die Notenstufen für $\overline{c}$ $\overline{g}$ und $\overline{\overline{c}}$, nach welchen dann die für die übrigen Töne bestimmt werden, genau merken. Einzelne Schüler können an die Wandtafel treten und die von dem Lehrer diktirten Töne notiren. Die Uebrigen bestimmen dann, wo gefehlt worden. ꝛc.

Anmerk. Es wird gut sein, wenn die Schüler gleich von vorne herein zum Notenschreiben angeleitet werden; denn durch's Notenschreiben lernt sich das Notenlesen. Das Notenschreiben üben die Schüler auf ihren Schiefertafeln. In jede dieser lasse der L. auf eine Seite derselben das Liniensystem mehrmals mit einem spitzen Nagel einritzen. — Daß übrigens bei diesen Schreibeübungen auf Schönheit der Notenformen gesehen werden müsse, versteht sich wohl schon von selbst. Das Schreiben geschieht theils in, theils außer der Schule. Weiter unten copiren auch die Schüler die in der Gesangstunde vorgekommenen Gesänge nach ihrem Liederhefte. — Der L. versäume nicht, das Geschriebene jedesmal genau durchzusehen.

B.

Dieser (praktische) Theil zerfällt zunächst in 3 Uebungen: 1) in die mit den Tönen $\overline{c}$ und $\overline{\overline{c}}$, 2) mit $\overline{c}$, $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{g}$, und 3) mit $\overline{c}$, $\overline{\overline{c}}$, $\overline{g}$ und $\overline{\overline{c}}$. Bei einer jeden derselben kommen vor: *a)* Stimmübungen, *b)* Gehör- und Notir- (Aufschreibe-) Uebungen, *c)* Diktirübungen.

Digitized by Google

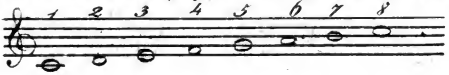
Der Zweck der Stimmübungen ist: Bildung der Stimme durch hörbares Darstellen des in Noten Gegebenen; der Gehör- und Notirübungen: Bildung des Gehörs, der Auffassungskraft, des musikalischen Gedächtnisses und schriftliches Darstellen des vom L. Vorgespielten (Vorgesungenen); der Diktirübungen: Singen der vom L. in Worten (durch Buchstaben-, Zahlnamen ꝛc.) bezeichneten Töne.

I. Uebung mit c̄ und c.

a) Stimmübungen.

Das Treffen dieser Töne wird zuerst an Noten in der Notenleiter (s. Beisp. 1.!), dann an solchen außer derselben (s. Beisp. 2.!) geübt. Jenes ist für die Schüler das Leichtere. (Es gilt diese Bemerkung auch für alle folgenden Treffübungen.)

Die Notenleiter wird, wie folgt, an die Wandtafel geschrieben:

2. 

(Die Akkordtöne sind hier, zum Unterschiede von den sogenannten Nebentönen, in größern Noten ausgeschrieben.)

L. (Auf der Violine c̄ angebend:) Das ist Tief-c. Du, A., singe diesen Ton! — im Chor! —

L. Ihr sollt jetzt die Töne 1 und 8 nach der Notenleiter singen lernen. B. fange an! Singe mit Zahlnamen, und halte jeden Ton so lange aus, als ich meinen Stab (Violinbogen) auf der bezeichneten Note ruhen lasse!

Er deutet abwechselnd bald auf c, bald auf c̄, und setzt das Singen beider Töne so lange fort, bis sie von den einzeln aufgeforderten Schülern ohne Anstoß getroffen werden. Im Anfange wird jeder Ton ungefähr eine Sekunde lang angehalten, später allmählig etwas kürzer bis zur ½ Sekunde herab. Jenes ist nöthig, damit sich der Schüler die gehörige Tonfestigkeit aneigne und die Töne um so viel bestimmter mit dem Gehöre auffasse; dieses zur Erlangung der nöthigen Fertigkeit im Treffen.

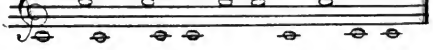
L. Die 1. Abtheilung soll dasselbe singen! — im Chor! — nun mit Buchstabennamen! — mit la! — jetzt etwas geschwinder, als vorher! ꝛc.

Anmerk. Es fällt dem Schüler im Anfange leichter nach Zahl-, als nach Buchstabennamen zu singen; am schwierigsten aber ist ihm das Singen mit la oder einer andern, ähnlichen Silbe. Der Kürze wegen mußte dieß bei den folgenden Uebungen übergangen werden, und die Ausführung davon dem L. überlassen bleiben.

Digitized by Google

Nun zur zweiten Uebungsweise (s. den Anfang d. Uebung!) der Töne $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$!

Der L. schreibt — oder läßt es vor der Gesangstunde von einem der geübteren Schüler thun — die nachstehende Uebung an die Wandtafel.

2.  ꝛc.

L. Leset diese Noten nach Zahl-, (dann:) nach Buchstabennamen! — Was bemerkt ihr am Ende der Uebung? — Diese beiden Striche nennt man das Schlußzeichen. Da, wo ein solches Schlußzeichen steht, ist jedesmal eine Uebung (ein Satz ꝛc.) zu Ende.

L. (Auf der Violine $\bar{c}$ angebend:) Das ist Tief-c. Singe diese Töne auf la! — im Chor! — jetzt rückwärts, so daß ihr mit dem letzten Tone anfangt! ꝛc.

Anmerk. In Bezug auf das Tonangeben zu Anfang einer Uebung sei hier bemerkt, daß der L. nur den 1. Ton der Leiter (in C-dur $\bar{c}$, in G-dur $\bar{g}$, ꝛc.), nicht aber auch noch andere Töne vorzuspielen hat. Wird nun z. B. der Ton $\bar{c}$, von $\bar{c}$ aus, nicht getroffen; so singen die Schüler sogleich die ganze Reihe der Töne von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ und wiederholen das so lange, bis sie von selbst auf den zu singenden Ton kommen. Späterhin, sobald sämmtliche Töne der C-Tonleiter eingeübt sind, werden statt des Tones $\bar{c}$ die Akkordtöne ($\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$) angegeben.

Der Abwechselung wegen kann der L. noch einige andere Uebungen mit $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ anfertigen und von den Schülern absingen lassen. Bei'm ersten Gesangunterrichte, namentlich bei den trockenen Treff- und Taktübungen, ist dieß Verfahren oft ein sehr geeignetes Mittel, die Fortschritte der Schüler zu begünstigen. (Auch für die folgenden Treffübungen gültig.)

b) Gehör- und Notirübungen.

Bei'm Gesangunterrichte ist es Regel, die Schüler nie durch anhaltendes Singen zu ermüden. Der L. lasse sie deßhalb im Laufe der Stunde ein paarmal, jedesmal einige Minuten, ausruhen. In diese Zeit des Ausruhens werden am besten die Gehör- und Notirübungen verlegt. Alsdann muß aber — wie sich das überhaupt bei'm ganzen Gesangunterrichte schon von selbst versteht, — die höchste Stille und Ordnung beobachtet und nicht die geringste Zerstreuung bei den Schülern geduldet werden.

L. (Den Ton e auf der Violine angebend:) Das ist Tief-e. Nach einer kleinen Pause spielt er $\bar{\bar{c}}$ und fragt:

L. Wie heißt der vorgespielte Ton? — Und dieser? ($\bar{c}$ vorspielend) — dieser? (bald $\bar{c}$, bald $\bar{\bar{c}}$ vorspielend) ꝛc.

Digitized by Google

L. Nehmt die Schiefertafeln zur Hand! — Notirt (schreibt auf in Noten), was ich euch jetzt vorspielen werde!

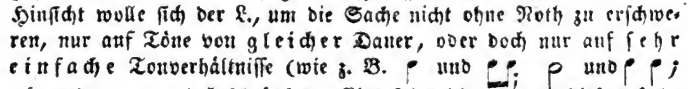
Er spielt: c — dann: c — hierauf: c – c – c ꝛc.

L. Leset vor (in Zahl-, in Buchstabennamen)! — Singt, was ihr notirt habt! —

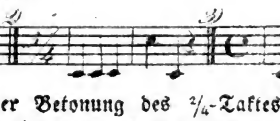
Anmerk. Sind die Schüler noch vom Singen zu sehr ermüdet, so kann das Absingen des Notirten auch später geschehen.

Der L. giebt Beispiele von zwei Tönen, z. B. c c, c c, c c, c c; dann von drei Tönen, z. B. c c c, c c c, c c c, c c c, c c c, c c c; hierauf solche von 4, 5 und 6 Tönen. Fragen ꝛc., wie oben.

Wichtig ist es, daß in diesen Beispielen das Gefällige im Rhythmus und in der Melodie recht hervortrete; dadurch wird es dem Schüler fast nur allein möglich, selbst eine schon ziemlich große Anzahl von Tönen mit Leichtigkeit aufzufassen. In rhythmischer Hinsicht wolle sich der L., um die Sache nicht ohne Noth zu erschweren, nur auf Töne von gleicher Dauer, oder doch nur auf sehr einfache Tonverhältnisse (wie z. B. 𝅗𝅥 und 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮; 𝅗𝅥 und 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮; c und 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ꝛc.) beschränken. Eine Abweichung von diesem kann er sich nur dann erst gestatten, wenn die Schüler im rhythmischen Curs schon etwas vorangerückt sind. Auch sind vorerst die Beispiele von mehr, als 6 Tönen, noch zu vermeiden. Zur Verdeutlichung des Gesagten nur einige Beispiele!



L. (Beispiel 1. nach der Betonung des ²/₄-Taktes vorspielend:) Wie viel Töne? — Nennt dieselben nach Zahl-, (dann:) nach Buchstabennamen! — das Letztere, indem ihr die Wörter hoch und tief weglaßt! — Kann ich nun wissen, welche von diesen 5 Tönen das höhere, und welche das tiefere c bedeuten? — Warum nicht? — Wenn ich aber jedesmal während des Sprechens bei Tief-c die (rechte) Hand sinken lasse, und bei Hoch-c dieselbe emporhebe, z. B. so: (Er thut das mit Anwendung auf Beispiel 1. wie folgt:)



wie dann? —

L. Thut das so nach! —

L. (Das Beispiel 2) vorspielend:) Notirt diese Töne auf euern Schiefertafeln! — Du, B., thue dasselbe hier an der Wandtafel! — Hat B. recht notirt? — Singt, was ihr notirt habt! ꝛc.

Anmerk. Das Heben und Senken der Hand, als Bezeichnung der Höhe und Tiefe der einzelnen Töne zu einander, wird auch bei den folgenden Treff-

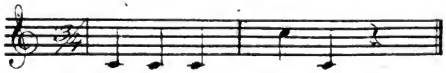
Digitized by Google

übungen beibehalten. Von den gereifteren Schülern kann sogar die Angabe des Intervallenverhältnisses ganz genau verlangt werden, so daß sie z. B. bei dem Intervalle einer Sekunde die Hand weniger heben, oder senken, als bei einer Terz, Quarte, Quinte ꝛc. (Vergl. damit § 14!)

c) Diktirübungen.

L. Singt den Ton eins! — jetzt acht! — Nun die Töne 1, 8 mit Buchstabennamen! — 1, 8, 1! — 1, 1, 8, 8! — 1, 8, 1, 8, 1! — 1, 1, 8, 8, 1, 1 mit la! ꝛc.

In dieser Weise stelle der L. noch andere Beispiele auf. Er überschreite aber vorerst noch nicht die Anzahl von 6 Tönen und lasse in diesen, wie gesagt, das Leichtfaßliche im Rhythmus und in der Melodie recht bestimmt hervortreten. — In der Ausführung des rhythmischen Theils der einzelnen Uebungen kann der L. den Schülern dadurch leicht zu Hülfe kommen, daß er ihnen die Töne, welche den stärkeren Nachdruck erhalten, auch wirklich durch sein stärkeres Sprechen bezeichnet; so die weniger benachdruckten Töne durch ein schwächeres Sprechen. Bei folgender Uebung:



spricht er nach dieser Betonung: – ˘ ˘ – ˘
eins, eins, eins, acht, eins. ꝛc.

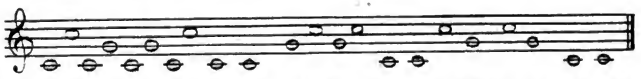
II. Uebung mit $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{g}$.

a) Stimmübungen.

Beim Einüben des Tones $\bar{g}$ ist auf die verschiedenen Stellungen desselben zu den Tönen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ Rücksicht zu nehmen. Es finden da überhaupt 4 vom Leichteren zum Schwereren geordnete Tonstellungen statt: $\bar{c}$ $\bar{g}$, $\bar{g}$ $\bar{c}$; $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{c}}$ $\bar{g}$. Diese sind wieder, wie oben, zuerst an Noten in der Notenleiter, dann an solchen außer derselben vorzunehmen. Der L. lasse den (neu hinzugekommenen) Ton $\bar{g}$ nicht allzuoft nacheinander auftreten, wenn die Schüler aus der Uebung den gehörigen Nutzen ziehen sollen. Sobald eine der vier Tonstellungen vorgekommen, müssen gleich darauf wieder einige der früher eingeübten Töne folgen. So verliert der Schüler den Ton $\bar{g}$ gleichsam wieder aus dem Gehöre und strengt sich dann, bei wiederholter Aufforderung zum Treffen desselben, um so mehr an. (Das Gesagte gilt auch für alle folgenden Treffübungen.)

Digitized by Google

Folgende Uebung wird an die Wandtafel geschrieben:



Das Methodische, wie bei Uebung I. (Die Uebung braucht nicht gerade auf einmal von Anfang bis zu Ende durchgesungen zu werden, sondern man kann sie erst in mehrere Theile zerlegen.)

b) Gehör- und Notirübungen; c) Diktirübungen.

Zuerst werden den Schülern Beispiele mit $\bar{c}$ $\bar{g}$, dann mit $\bar{g}$ $\bar{c}$, darauf mit $\bar{g}$ $\bar{c}$, und endlich mit $\bar{c}$ $\bar{g}$ vorgeführt. Das Methodische, wie bei Uebung I.

III. Uebung mit $\bar{c}$, $\bar{c}$, $\bar{g}$ und $\bar{e}$.

a) Stimmübungen.

Hier sind die folgenden Tonstellungen: $\bar{c}$ $\bar{c}$, $\bar{e}$ $\bar{c}$, $\bar{e}$ $\bar{g}$, $\bar{g}$ $\bar{e}$, $\bar{e}$ $\bar{c}$, und $\bar{c}$ $\bar{e}$ zu beachten und den Schülern in der angegebenen Ordnungsfolge vorzuführen.

Der Ton $\bar{e}$ wird in der Regel etwas zu tief gesungen, worauf der L. zu achten hat. Er kann das Zu-tief-singen (das Zu-hoch-singen kommt selten vor und ist, unter 50 Schülern, oft kaum bei einem einzigen zu finden) durch das Heben seines Stabes, oder durch ein (schwaches) Klopfen mit demselben (auf die Wandtafel) bemerklich machen.

b) Gehör- und Notirübungen; c) Diktirübungen.

Der Gang, wie bei den Stimmübungen.

Am Schlusse dieses sind die Schüler mit den in der Musik häufig üblichen Ausdrücken Dreiklang und Akkord bekannt zu machen.

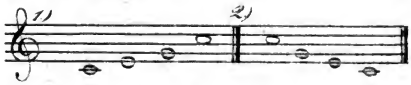
L. ($\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ vorspielend:) Welche Töne habe ich vorgespielt? — (Er spielt ferner: $\bar{g}$ $\bar{e}$ $\bar{c}$.) Welche Töne jetzt? — Eine solche Tonverbindung, bestehend aus den Tönen 1, 3 und 5, heißt Dreiklang. (Warum wohl?) Der Dreiklang ist steigend, wenn er mit dem Tone 1 beginnt, und darauf die Töne 3, 5 folgen. Welches wird nun wohl der fallende Dreiklang sein, und wer kann denselben singen? (Ein Schüler singt: 5, 3, 1.)

Digitized by Google

L. (c̄ ḡ c̄, dann c̄ e c̄ ḡ, darauf c̄ ḡ c̄ vorspielend:) Sind das auch steigende, oder fallende Dreiklänge? — Solche Dreiklänge könnten die gemischten heißen. — Singt den steigenden, (dann:) den fallenden Dreiklang! — beides hintereinander weg! — Jeder Schüler soll einen gemischten Dreiklang singen! ꝛc.

Weiter unten wird der Dreiklang c̄ e c̄ ḡ auf den übrigen Stufen der C- und anderer Tonleitern nachgebildet und gesungen; in C-dur z. B.: d̄ f̄ ā, ē ḡ h̄, f̄ ā c̄. ꝛc. In diesem Falle versteht man unter einem Dreiklang „jede Verbindung (in der Harmonielehre: jede gleichzeitige V.) eines beliebig angenommenen Grundtones mit seiner darüber liegenden (leitereigenen) Terz und Quinte." (Dreiklang auf der 1., 2., 3. ꝛc. Stufe von C-, G-dur ꝛc.)

Der L. schreibt folgendes an die Tafel:



L. Singt Beispiel 1! — jetzt Beispiel 2! — dieß (auf 1, zeigend) ist der steigende, und dieß (auf 2, zeigend) der fallende Akkord. — (Er spielt: c̄ ḡ c̄ e.) — War das ein steigender, oder fallender Akkord? — (Er spielt noch andere ähnliche Zusammenstellungen der Akkordtöne, z. B. c̄ e c̄ ḡ, c̄ e ḡ c̄ ꝛc.) Und dieß? — Das waren gemischte Akkorde. — Jeder von euch soll einen solchen singen! — Wißt ihr nun, was man unter einem Akkord versteht? ꝛc.

Späterhin kann der Akkord ebenso, wie der Dreiklang, auf allen übrigen Stufen der C- und anderer Tonleitern nachgebildet und gesungen werden; (in C-dur: d̄ f̄ ā d̄, ē ḡ h̄ e ꝛc.) In diesem Falle versteht man unter einem Akkord jede Verbindung (in der Harmonielehre: jede gleichzeitige Verb.) eines beliebig angenommenen Grundtones mit seiner darüber liegenden (leitereignen) Terz, Quinte und Octave. (Akkord auf der 1., 2., 3. ꝛc. Stufe von C-, G-dur ꝛc.)

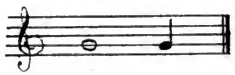
Durch Einführung der Wörter Dreiklang und Akkord ist dem L. ein Mittel in die Hände gegeben, sich in Worten kürzer und (oft auch) deutlicher, als gewöhnlich, auszudrücken. Allzuvieles Sprechen bei'm Gesangunterrichte taugt nicht, hat oft die nachtheiligsten Folgen in Bezug auf die Fortschritte der Schüler. Es gibt Lehrer, die aus der Gesangstunde eine Sprechstunde machen (?!). Alles zu seiner Zeit! (Weiter unten noch mehrere solcher Abkürzungen; z. B. § 12 bei Vorführung des ⅛-zeitigen Tones ꝛc.)

Digitized by Google

§ 3. Vorübungen in der Rhythmik.

I. Kennenlernen ungleich langer Töne.

Der L. spielt zwei gleich hohe, aber nicht gleich lange Töne vor;

z. B. 

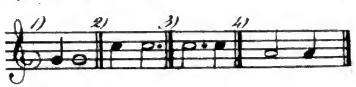
L. Was habt ihr an diesen beiden Tönen bemerkt?

Wahrscheinlich werden die Schüler antworten: „Sie waren gleich hoch." In diesem Falle spricht der Lehrer weiter: „Gebt Acht, ob nicht sonst noch eine Verschiedenheit hier stattfindet!" (Er wiederholt obiges Beispiel.)

L. Habt ihr nun den Unterschied bemerkt?

S. Ja; der 1. Ton war länger, als der 2. (= der 2. Ton war kürzer, als der 1.).

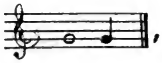
Noch einige Beispiele mit gleich hohen und ungleich langen Tönen:



2c.

In dem Falle, daß die Schüler bei 2 gleich hohen, aber ungleich langen Tönen keine Verschiedenheit fänden, kann der L. also verfahren:

L. Ich werde euch jetzt 2 Töne angeben, und ihr sollt einmal finden, auf wieviel ihr bei jedem zählen könnt. Zuerst zähle ich bis zu drei vor.

Er thut das und spielt dann:  , so daß die Schüler während des 1. Tones bis zu vier, und während des 2. nur eins zählen können. (Das Zählen nicht zu laut, damit die Töne deutlich zu hören sind!)

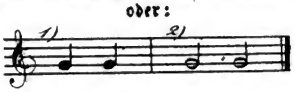
L. Auf wieviel habt ihr bei'm 1., und auf wie viel bei'm 2. Ton gezählt? — Welches war also der Unterschied zwischen beiden Tönen? — Wie könnte wohl ein Ton, bei dem man recht viel zählen kann, genannt werden? (Ein langer T.) Und wie ein Ton, auf den man nicht viel zählen kann? (Ein kurzer T.) 2c.

Allgemeiner Satz: „Es giebt nicht bloß hohe, tiefe und gleich hohe T., sondern auch lange und kurze Töne." (Im Chor zu sprechen!)

Digitized by Google

II. Kennenlernen gleich langer Töne.

L. (Zwei gleich hohe und gleich lange Töne vorspielend; z. B.:)
oder:



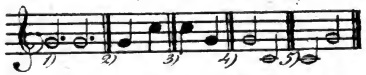
L. Welcher Ton war der längere, welcher der kürzere? — Antworten die Schüler falsch, so giebt der L. die beiden Töne noch einmal an, und läßt, wie oben, dazu zählen.

L. War von diesen Tönen einer länger, oder kürzer, als der andere? — Warum?

S. Wir zählten bei dem einen so viel, als bei dem andern.

L. Wenn man bei einem Ton soviel, als bei einem andern zählt, also einer nicht länger, oder kürzer ist, als der andere, so sagt man: „beide Töne sind gleich lang."

(ungleich hohe T.)

Noch einige andere Beispiele:  ꝛc.

Allgemeine Sätze: „Es giebt nicht bloß gleich hohe, sondern auch gleich lange Töne." — „Gleich hohe Töne sind nicht immer gleich lange Töne." — „Es giebt nicht bloß hohe, tiefe und gleich hohe Töne, sondern auch lange, kurze und gleich lange." (Melodische und rhythmische Tonverbindungen! — Melodik, Rhythmik!)

III. Uebungen im Taktiren.

Der L. spricht Folgendes gut betont und kurz abgemessen vor, so daß ein Wort dem andern ohngefähr in der Dauer einer Viertel (♩) im Moderato-Tempo nachfolgt:

eins, eins, eins, eins.

L. Sprecht das im Chor nach! — Die 1. (2.) Abtheilung! — Jetzt das „eins" 6 mal (dann 8 mal) hintereinander weg! ꝛc.

L. (4 mal „eins" oder „ab" vorsprechend, indem er gleichzeitig mit jedem „eins" (ab) einen Niederschlag mit der Rechten in seine Linke thut.) Was habe ich jetzt gethan? — Solche Niederschläge machen heißt Taktschlagen oder Taktiren. Wer von euch kann's nachmachen? — Im Chor! — Jetzt ohne dabei zu sprechen; ich allein werde zählen. — A. soll zählen, die Uebrigen taktiren! — Die 1. Abtheilung zählt, die 2. taktirt! — Jetzt umgekehrt, so daß die 1. Abthei-

Digitized by Google

lung taktirt! — Nun etwas geschwinder (dann langsamer), als vorher! ꝛc.

Das Taktiren wird so lange fortgesetzt, bis es die Schüler aufs Pünktlichste ausüben. Beim Niederschlagen der rechten Hand darf nicht das mindeste Geräusch entstehen. Der linke Arm lehnt sich unten (sanft) an die Brust, so daß die rechte Hand denselben bequem berühren kann. Auch der rechte Arm ruht unten an der Brust; die Bewegung des Niederschlagens geschieht nur mit dem Vordertheile desselben, mit der Hand. (Widrigenfalls würde der Sänger eine Bewegung machen, die der Hervorbringung des guten Tones nachtheilig ist.) Von dem gewöhnlichen Taktiren in Nieder-, Auf- und Seitenschlägen weiter unten (§ 22) das Nähere!

§ 4. Rhythmik.

Der ganz-, dreiviertels-, halb- und viertelszeitige Ton.

A.

Der L. singt folgendes Beispiel: (Die Punkte über der Note deuten auf die Anzahl der Niederschläge.) Gleichzeitig mit dem Singen taktirt er in 4 mäßig langsamen und gleich langen Niederschlägen.

L. Wieviel Niederschläge während der Dauer dieses Tones? —

Er singt ferner: und thut während des Singens 3 gleich lange Niederschläge.

L. Wieviel Niederschläge jetzt? —

Ebenso geht er die beiden folgenden Beispiele durch:

 (oder vielleicht noch deutlicher so:)

L. Gebt die Dauer eines jeden der bisher vorgekommenen Töne nach Niederschlägen an!

S. Es waren Töne von 1, 2, 3 und 4 Niederschlägen.

Digitized by Google

L. Wohl. Singt einen Ton (dann 2, 3, 4 Töne, jeden) von der Dauer eines Niederschlags! — Jetzt einen Ton (dann 2, 3 Töne, jeden) von der Dauer von 2 Niederschlägen! — Singt einen Ton (dann 2 Töne, jeden) von der Dauer von 3 (dann von 4) Niederschlagen! —

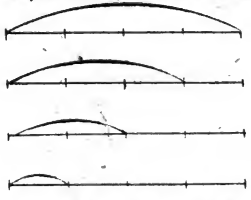
L. Die Zeit, welche zum Singen eines Tons von 4 Niederschlägen nöthig ist, wird in der Musik als ein für sich bestehendes Ganze, als eine Einheit angenommen; daher der Name Ganzzeit. Wie wird nun wohl die Zeit, welche so lang ist als ein Niederschlag, (als 2, als 3 Niederschläge,) genannt werden?

S. Die Einviertelszeit (L.: kürzer die Viertelszeit), die Zweiviertelszeit (L.: in Zukunft lieber kürzer die Halbzeit) und die Dreiviertelszeit.

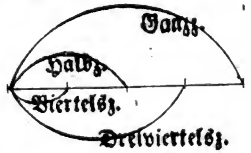
L. Nun werdet ihr mir wohl leicht sagen können, wie der Ton heißt, welcher eine Ganz-, eine Dreiviertels-, eine Halb-, eine Viertelszeit dauert?

S. Er heißt der ganz-, dreiviertels-, halb- und viertelszeitige Ton.

L. Recht so. Wer von euch kann die Dauer dieser 4 Töne räumlich, durch gerade Linien oder Striche, veranschaulichen (durch Linien darstellen)? Thue das hier an der Wandtafel!

S. 

L. Dasselbe bloß durch eine Linie!

S. 

L. Das Zeichen (die Note) für den ganzzeitigen Ton ist euch aus den frühern Singstunden schon bekannt; dasselbe ist einer Null oder einem Kreischen ähnlich: ○ (während des Sprechens schreibt es der L. an die Tafel.) und heißt die ganzzeitige Note, die ganze Note, kurzweg die Ganze. — Das Zeichen für den halbzeitigen Ton ist eine ganzzeitige Note mit einem senkrechten Haarstriche nach oben, oder — was dasselbe bedeutet — nach unten.

Digitized by Google

(Der L. schreibt: 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 ; nicht: 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥.) Diese Note heißt: die halbzeitige Note, die halbe Note, kurzweg die Halbe. — Das Zeichen für den viertelszeitigen Ton ist dieses: ♩ oder ♩ (nicht: 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥). Der Name: die viertelszeitige Note, die Viertelsnote, kurzweg die (das) Viertel. — Das Zeichen für den dreiviertelszeitigen Ton ist eine halbe Note mit einem Punkte zur Rechten: 𝅗𝅥. (nicht: 𝅗𝅥. oder 𝅗𝅥. .) Der Name: die dreiviertelszeitige Note, die Dreiviertelsnote, die punktirte Halbe, kurzweg die Dreiviertel.

Anmerk. ursprünglich wurde die Dreiviertel so geschrieben: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 Der Kürze wegen ließ man später den Bindebogen und den Stiel an der Viertel weg, und so blieb bloß der Punkt. Dieses und die Regel: daß dem Punkte hinter der Note die Hälfte der Dauer der letztern zukomme, mag der L. gelegentlich mit seinen Schülern besprechen; ebenso den Fall, wo zwei Punkte hinter einer Note stehen; z. B. ♩ . . = ♩ 𝅗𝅥 𝅘𝅥

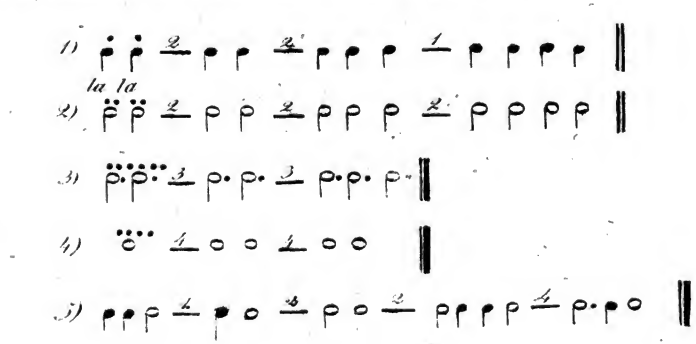
L. In Zukunft behalten wir nur die Benennungen Ganze, Dreiviertel, Halbe und Viertel bei.

L. Schreibt 12 Ganze, 12 Dreiviertel, 12 Halbe, 12 Viertel auf eure Schiefertafeln! — Du, B., schreibe dasselbe auf die Wandtafel! —

B.

a) Stimmübungen.

Folgende 5 Beispiele werden den Schülern eins nach dem andern zur Uebung an die Wandtafel geschrieben. Gleichzeitig mit dem Singen haben sich die Schüler im Taktiren zu üben.



Digitized by Google

L. (Uebung 1. stehe an der Wandtafel geschrieben.) Was für Noten? — Was bemerkt ihr gleich nach den 2 ersten Vierteln? — Durch diesen wagerechten Strich soll angedeutet werden, daß ihr da, wo er steht, einen frischen (neuen) Athemzug thun sollt. (Denn das ist nöthig, um die darauf folgenden Töne wieder gehörig fest, bestimmt und kräftig singen zu können. Wer gut singen lernen will, muß auf das Athemholen beständig aufmerksam sein.) Was für Zeichen über den einzelnen wagerechten Strichen? — Durch diese Ziffern sei die Anzahl der Niederschläge, während welcher **nicht** gesungen werden soll, bezeichnet. Du, B., sollst das Beispiel vorsingen! Ich werde zählen und 2 Niederschläge vortaktiren. — Ein 2., 3. Schüler! — Die 1. (2., 3.) Abtheilung! — Im Chor! — Singt das Beispiel rückwärts! ꝛc.

Auf ähnliche Weise sind die 4 folgenden Uebungen vorzunehmen.

Anmerk. 1. In der Regel werden die rhythmischen Uebungen mehr in mittelmäßig geschwindem, als in geschwindem Tempo (= Zeitmaß, Taktbewegung) ausgeführt. Doch ist es gut, wenn sich die Schüler schon gleich von vorne herein an verschiedene Tempo's gewöhnen. (Gute Vorübung zum folgenden §!)

Anmerk. 2. Zur Vermeidung der Eintönigkeit, und auch zum Theil schon als zweckmäßige Vorübung in der Harmonie, können die rhythmischen Uebungen auf die Akkord-Töne (in C-dur: c̄ ē ḡ c̄, in D-dur: d̄ f̄is ā d̄ ꝛc.) gesungen werden. Der Lehrer bringt alsdann die sämmtlichen Schüler in 2, 3 oder 4 Abtheilungen, und weiset einer jeden den zu singenden Ton an. Tonverbindungen, wie diese: sind zu vermeiden.

Im 2- und 3-stimmigen Satze können in C-dur nur die folgenden Zusammenklänge gebraucht werden, wovon wiederum die unter 1) und 5) zu den besseren gehören

Aus diesem Verfahren erwächst, außer den erwähnten Vortheilen, auch noch der, daß der L. bei vorfallenden Fehlern im Chor-Singen leicht wissen kann, wohin er sich zu wenden habe. (Auch für die Folge gültig!)

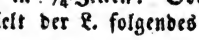
---

b) Gehör- und Notirübungen.

Der Gang ist hier derselbe, wie bei den Stimmübungen. Es werden zuerst Uebungen mit $^4/_4$-, darauf mit $^2/_2$-, dann mit $^3/_4$- und hierauf mit ganzzeitigen Tönen vorgenommen, auf welche zuletzt noch

Digitized by Google

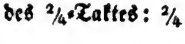
eine solche folgt, die aus den 4 vorhergehenden zusammengesetzt ist. Anfangs müssen die Uebungsbeispiele nur aus 2—3 Tönen bestehen, welche Anzahl alsdann allmählig erweitert werden kann. Zur Erläuterung hier 2 Beispiele; die übrigen mag sich der L. selbst anfertigen.

L. Taktirt mit mir in ¼-Zeiten! Sobald das Taktiren im gehörigen Gange ist, spielt der L. folgendes Beispiel nach der (hier angedeuteten) Betonung des ²/₄-Taktes: ²/₄ 

L. Wieviel Töne? — Was für Töne der Dauer nach? (Vier ¼-zeitige Töne.)

Ein anderes Beispiel:

L. Taktirt in ¼-Zeiten!

Der L. spielt inzwischen folgendes Beispiel nach der Betonung des ³/₄-Taktes: ³/₄ 

L. Notirt das Beispiel auf eure Schiefertafeln! — A., lies vor, was du notirt hast! (Er lieset: drei ¼-zeitige Töne, ein ³/₄-zeitiger Ton.) ꝛc. Ein Schüler kann auch vortreten, und das Vorgespielte auf der Wandtafel notiren; die Uebrigen sehen dann zu, ob recht notirt ist, oder wo gefehlt worden.

---

c) Diktirübungen.

Der Gang in der Hauptsache so, wie bei den Stimm- und Gehörübungen. Hier zur Erläuterung nur ein Beispiel:

L. Du, A., singe zwei ¼-zeitige Töne und einen ½-zeitigen Ton, und taktire dazu! — Der 2. (3.) Schüler! — die 1. (2., 3.) Abtheilung! — Im Chor! — Singt das Beispiel rückwärts! — nun wieder vorwärts! — jetzt vor- und rückwärts hintereinander weg! —

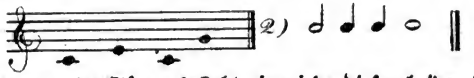
Der L. muß bei den Diktirübungen nie mehr Töne zusammenstellen, als von den Schülern in einem Athemzuge gesungen werden können. Beispiele von mehr als acht ¼-Zeiten im Moderato-Tempo, sind für die meisten Schüler schon viel zu schwer. (Ueber das Athemholen in § 5 ein Mehreres.)

Digitized by Google

§ 5. Melodik und Rhythmik

in gegenseitiger Verbindung und mit Beziehung auf das in den §§ 2 und 4 Vorgekommene.

Folgende Beispiele werden an die Wandtafel geschrieben.



L. Aus wie viel Tönen besteht eine jede dieser beiden Tonreihen (Tonverbindungen, Sätze)? Vergleicht die erste mit der zweiten, und gebt die Unterschiede an!

S. Bei der 1. Tonreihe haben alle 4 Töne eine bestimmte Höhe oder Tiefe: der erste heißt c̄, der zweite d̄ ꝛc.; das ist bei der zweiten Tonreihe nicht der Fall. Bei der 2. Tonreihe haben alle 4 Töne eine bestimmte Dauer; der erste ist ein halb-, der zweite ein viertelszeitiger Ton u. s. w., was bei der ersten Tonreihe nicht der Fall ist.

L. Wohl. Eine solche Tonreihe, wie hier die 1., wo das Unterscheidende der Töne bloß in ihrer Höhe und Tiefe liegt, heißt eine melodische Tonreihe; und eine solche Tonreihe, wie die 2., wo es bloß auf die Dauer der Töne, und nicht auf deren Höhe abgesehen ist, heißt eine rhythmische Tonreihe. (Er schreibt die beiden Wörter melodisch und rhythmisch an die Wandtafel.)

L. Bisher habt ihr sowohl melodische, als auch rhythmische Tonreihen kennen gelernt und gesungen. (Einzelne Schüler können zu beiden Arten allenfalls noch ein Beispiel aufsuchen und aufzeichnen, oder singen.)

L. Laßt uns nun versuchen, die beiden Tonreihen 1) und 2) zu Einer Tonreihe zu vereinigen! Stellt euch vor, es würde den Tönen unter 1) die Dauer der Töne unter 2), und zwar in der schon angegebenen Ordnungsfolge, zuertheilt; welche Tonreihe würde dadurch entstehen?

S. Diese: (Ein Schüler schreibt das an die Wandtafel.)

L. Recht so. Ihr seht aus diesem Beispiele, daß es möglich ist, eine melodische und eine rhythmische Tonreihe zu einer zu vereinigen. Alle Tonreihen, wobei diese Vereinigung (der Melodie und des Rhythmus) stattfindet, heißen melodisch-rhythmische oder rhythmisch-melodische Tonreihen. Die Liedchen, welche ihr bisher bloß nach dem Gehöre (ohne Noten) eingeübt habt, bestanden alle aus melodisch-rhythmischen oder rhythmisch-melodischen Tonreihen. Ohne diese Ver-

Digitized by Google

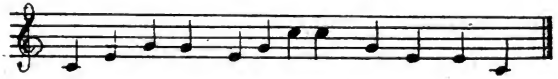
einigung (der Melodie und des Rhythmus) kann von keiner eigentlichen Musik die Rede sein.

(Ist in diesem Sinne das Trommeln eine Musik?)

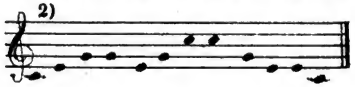
Es wird nun das Vorstehende noch an einigen andern Beispielen geübt.

Anmerk. Es ist vor der Hand nicht nöthig, daß die Schüler den Unterschied einer melodisch-rhythmischen und einer rhythmisch-melodischen Tonreihe anzugeben wissen. Für den L. sei bemerkt, daß bei den melodisch-rhythmischen Tonreihen der Rhythmus, und bei den rhythmisch-melodischen die Melodie vorherrschend ist (gleichsam als Hauptsache erscheint). Demzufolge giebt es Tonreihen, die sowohl melodisch, als auch rhythmisch einförmig und viel- (mehr-) förmig sind, oder anders, wo eine geringere oder größere Mannigfaltigkeit entweder in der Melodie, oder in dem Rhythmus stattfindet.

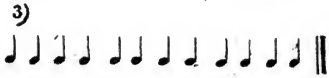
Der L. schreibt folgendes Beispiel an die Wandtafel:

1) 

L. Was für eine Tonreihe? (Eine melodisch-rhythmische T.) Wie würdet ihr diese Tonreihe schreiben müssen, wenn ihr das Melodische sowohl, wie das Rhythmische, beides getrennt, darstellen solltet?

S. Das Melodische so: 2) 

3)

und das Rhythmische so: 

L. Wodurch wird also an der Note das Melodische (die Melodie) dargestellt? durch ihre Form (Gestalt), oder durch ihre höhere oder tiefere Stellung auf dem Liniensystem? — Und das Rhythmische (der Rhythmus)? —

L. Ihr sollt nun versuchen, das Beispiel 1) bloß melodisch (also ohne Berücksichtigung des Rhythmischen) zu singen (= zu melodisiren). Leset die Noten nach Buchstabennamen, und macht die höheren und tieferen Töne sogleich durch Hebung und Senkung der rechten Hand bemerklich! —

L. (Den Ton c̄ vorspielend:) Das ist Tief-c̄. Singt diesen Ton! — Nun (mit Zahl-, Buchstabennamen, mit la) die Töne des 1. Beispiels! — Die Schüler singen das Beispiel 1) so, wie es unter 2) geschrieben steht.

L. Nun die Töne des Beispiels 1) bloß rhythmisch und auf diese Tonhöhe (L. ḡ oder ā vorspielend)! (Anders ausgedrückt: rhythmi-

Digitized by Google

sirt das Beispiel 1)! = laßt das Melodische unberücksichtigt! = denkt euch die Stiele von den Noten weg!)

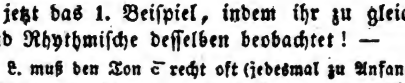
Er taktirt 2 Niederschläge vor; die Schüler singen dann das Beispiel 1), wie es unter 3) geschrieben steht.

Anmerk. Es sei dem L. hier ein für allemal bemerkt, daß er jedesmal zu Anfang eines musikalischen Satzes, eines Liedchens ꝛc. einige Taktschläge vortaktire, um so die Schüler gleich von vorne herein an ein richtiges Zusammentreffen im Singen zu gewöhnen. Ist der Anfangstakt eines Satzes ein vollständiger Takt und kein sogenannter Auftakt*); so wird auch ein ganzer (vollständiger) Takt vortaktirt; bei'm Auftakte hingegen in der Regel nur so viel Zeiten (Takttheile. S. § 221), als noch zum Ergänzen des vollständigen Taktes nöthig sind. In obigem Beispiele 1) sind 2 Viertelszeiten vorzutaktiren.

L. Singt jetzt das 1. Beispiel, indem ihr zu gleicher Zeit das Melodische und Rhythmische desselben beobachtet! —

Anmerk. Der L. muß den Ton c recht oft (jedesmal zu Anfang einer Uebung) auf der Violine angeben, um zu untersuchen, ob die Schüler im Tone gesunken sind, oder nicht. Es wird alsdann vorausgesetzt, daß die Violine genau in der Tonhöhe der Stimmgabel stehe.

Der L. schreibt die Worte unter die Noten des Beispiels 1), wie folgt:



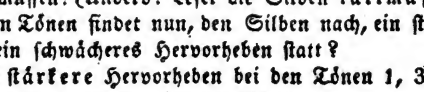
Halleluja, Halleluja! Amen, Amen!

(Es wird hier vorausgesetzt, daß die Schüler nicht Hă-lĕ-lū-jā sprechen.)

L. Leset diese Worte! — Solche unter den Noten stehende Worte nennt man den Text. — Welche Silben erhalten hier in den einzelnen Wörtern die stärkere, und welche die schwächere Betonung? (Anders: Welche sind die schweren und welche die leichten Silben?) — Leset die einzelnen Silben der Wörter ganz langsam und so, wie sie betont werden müssen! (Anders: Leset die Silben taktmäßig betont!) — Bei welchen Tönen findet nun, den Silben nach, ein stärkeres, und bei welchen ein schwächeres Hervorheben statt?

S. Das stärkere Hervorheben bei den Tönen 1, 3, 5, 7, 9 u. 11, das schwächere bei den übrigen Tönen.

L. Wir wollen vor die Noten, auf welche der Nachdruck fällt, einen senkrechten Strich setzen, damit ihr auf diese um so leichter aufmerksam gemacht werdet. (Er thut dieß, wie folgt:)



Halleluja, Halleluja! Amen, Amen!

*) Siehe den Schluß von § 22!

L. Solche senkrechte Striche nennt man **Taktstriche**. Was versteht ihr also unter einem solchen? (Einen die 5 Linien des Liniensystems umschließenden, senkrechten Strich, welcher ein stärkeres Hervorheben des darauf zunächst folgenden Tones andeutet.)

Der L. lasse sich hier bei Einführung der Taktstriche noch nicht in die Erklärung des Begriffs Takt ein; dieß ist Sache einer höheren Unterrichtsstufe (s. § 22.) Es war aber nöthig, die Taktstriche mit in die allerersten Gesangübungen zu ziehen, weil sie als die Zeichen zur genauen Betonung in Singstücken nicht wohl entbehrt werden können.

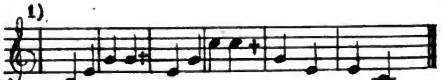
L. Taktirt mit mir in ¼-zeitigen Niederschlägen! Ich werde euch das Beispiel vorsingen. — Wer unter euch kann's so nachmachen? — Jetzt die 1. (2.) Abtheilung! — Im Chor! —

Anmerk. Die Schüler legen in der Regel auf den ersten Ton eines jeden Taktes einen allzustarken (plumpen) Nachdruck. Der L. wird ihnen deßhalb im Anfange oft vorsingen müssen, um sie an die feine Unterscheidung im stärkeren, oder schwächeren Hervorheben der einzelnen Töne zu gewöhnen.

L. Ich singe das 1. Beispiel. Gebt Acht, nach welchen Tönen ich Athem hole (Athem nehme, A. einziehe)! (Er singt und thut nach dem 4. und 8. Tone einen schnellen (kurzen) Athemzug.)

L. Nach welchen Tönen habe ich Athem geholt? — Ist nun durch das Athemholen dem 4. und 8. Tone die vorgeschriebene Dauer geblieben, oder sind sie verkürzt gesungen worden? (Das Letztere.) Recht. Bei'm Athemholen oder Athemschöpfen müßt ihr stets darauf aufmerksam sein, daß ihr den Tönen, nach welchen es geschieht, so wenig von ihrer Dauer abbrecht, wie nur irgend möglich. Wenn ihr auf mein Vorsingen achtsam seid, so werdet ihr leicht finden, daß der Athemzug gewöhnlich nach den einzelnen Absätzen in der Melodie (der L. giebt zugleich die Beispiele dazu), bei den Interpunktionszeichen im Texte, und, wenn diese nicht vorhanden sind, am Ende solcher Wortverbindungen, die dem Sinne nach eng miteinander verbunden sind, stattfindet. (Das Letztere wird schon gleich durch nachstehende 18 Uebungssätzchen deutlich werden.) In obiger (s. Beispiel 1!) und in allen folgenden Uebungen werde ich die Stellen, wo ihr einen kurzen Athemzug zu thun habt, durch das Zeichen + andeuten, damit ihr euch um so leichter daran erinnert. (Er thut das, wie folgt:)

1)



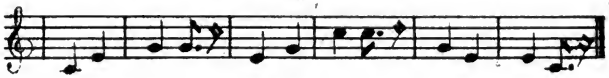
Halleluja, Halleluja! Amen, Amen!

L. Nun laßt uns das Beispiel 1) noch einmal wiederholen und genau auf das Athemholen merken! Zuerst singe ich vor. Taktirt

Digitized by Google

dabei! — Du, A., sollst es nachsingen! — Jetzt die 1. (2., 3.) Abtheilung! — Im Chor! —

Die Schüler singen das Beispiel etwa so:



Anmerk. Um die Schüler gleich von vorne herein an ein richtiges Athemholen zu gewöhnen, wird es zweckmäßig sein, dieselben oft allein (einzeln), oder auch in kleineren Abtheilungen singen zu lassen. Auch kann sie der L. bisweilen während des Singens auf die Stellen, wo Athem geholt werden muß, dadurch aufmerksam machen, daß er ihnen kurz zuruft: „Athem!"

Nägeli spricht sich über die Wichtigkeit des Athemholens sehr bestimmt aus, wenn er in seiner Gesanglehre (S. 11) sagt: „Das Athemholen des Sängers darf gleich von Anfang an nie dem bloßen Naturtriebe überlassen bleiben; schon deßwegen nicht, weil er sonst zu selten Athem holt und zu müde wird. Die Kunst den Athem zu regieren ist ein wichtiger Theil der Singekunst, obgleich er auch der stumme Theil derselben genannt werden kann. Der L. trachte dieß in allerlei Wendungen den Schülern begreiflich zu machen: er mache sie darauf aufmerksam, daß das Athemholen das Singen immer begleite; daß das öftere Athemholen das Kräftig-Singen befördere; daß jeder Sänger während des Singens auf sein Athemholen achten müsse u. s. w."

Für den L. mögen hier folgende Regeln für das Athemholen, die er gelegentlich mit seinen Schülern besprechen und denselben beibringen kann, stehen. (Vergleiche Nägeli's Gesanglehre S. 207!)

Die wichtigsten Regel für's Athemholen sind:

a) Man soll bei eintretenden Pausen frisch Athem schöpfen, wenn man auch dessen noch nicht bedarf. (Ausnahmen finden bei sehr schnellem Tempo, oder sehr kurzen Sätzen oder Phrasen statt.)

b) Man soll — und dieß, sowie alles Folgende, betrifft lauter Fälle, wo keine Pausen stehen — einen schnellen Athemzug thun nach jedem Interpunktionszeichen, welches mehr trennt, als das Komma.

c) Kommt in einer langen Wortreihe kein anderes Interpunktionszeichen vor, als das Komma; so fällt auf dieses der schnelle Athemzug.

d) Bedarf man bei'm Absingen eines Satzes eines frischen Athemzugs, ehe ein Komma eintritt; so soll man wenigstens soviel Wörter zusammen fassen, als zusammen einen Sinn (Begriff) bilden; daraus folgt:

aa) Ein einzelnes Adjectiv darf nur im äußersten Nothfalle von seinem Substantive getrennt werden. Kommen zwei Adjective vor, so ist das zweite nicht vom Substantive zu trennen.

bb) Der Artikel darf nie vom Substantive, noch von dem einem solchen vorhergehenden Adjective getrennt werden; eben so wenig die Präposition von dem von ihr regierten Worte; auch nicht das Pronomen vom Verbum, und nicht das Hülfszeitwort vom Particip und Infinitiv des Verbums.

cc) Entsteht bei langsamem Zeitmaße und langsamen Notengattungen (Bindungen) sogar das Bedürfniß, ein mehrsilbiges Wort zu trennen, — welches meistens ein zusammengesetztes Wort sein wird —; so muß dieses dann

Digitized by Google

durch den Athemzug in die einzelnen Wörter getrennt werden, aus denen es eigentlich besteht. (Siehe auch noch in § 11 das über das Athemholen in einem Worte angeführte Beispiel von B. Klein!)

Zur Verdeutlichung dieser Regeln noch folgende Beispiele:

1) „Bei der stillen (4) Mondeshelle (2) treiben wir (3) mit frohem Sinn (1) auf dem Bächlein (4) ohne Welle (2) hin und her (3) und her und hin (3). (S. Liederheft II, Nr. 42!)

Reicht der Athemzug zur Umfassung des Ganzen nicht hin, so wird Athem geholt nach 1), reicht er auch nicht so weit hin, nach 2), dann nach 3), endlich nach 4); bei 4) aber nur im höchsten Nothfalle, weil das Adjectiv (oder Abject im 2. Falle) von seinem Substantive getrennt würde. Nach folgenden Wörtern wäre der Athemzug falsch angebracht: „Bei — — der — treiben — mit — frohem — auf — dem — ohne — und — und — und;" einzig wäre es erlaubt bei'm ersten hin und bei'm letzten her. Bei folgenden Sätzen läßt sich Athem holen, wo ein Strich stehet:

2) Es kehret | der Frühling | mit lächelndem Blick | verjüngend | und schaffend | zur Erde | zurück. |

Bei nachstehendem Beispiele nur an zwei Stellen:

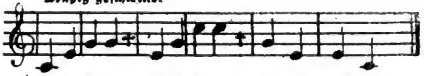
3) In des Ostens dunkler Ferne | löscht das helle Licht der Sterne | schon der junge Tag.

In Bezug auf das Abziehen der Pausenwerthe, welche durch das Athemholen entstehen, gilt folgende allgemein gültige Regel:

„Der Zeittheil (Zeitmoment), dessen man zum Athemzuge bedarf, muß dem Tone, hinter welchem er, nicht demjenigen, vor welchem er geschieht, abgebrochen werden."

Alle diese Regeln sind, wie gesagt, den Schülern gelegentlich z. B. bei'm Einüben der nachstehenden 18 Sätzchen ꝛc., vorzuführen.

Der L. schreibt die Tempowörter „Mäßig geschwind" zu obigem Beispiel; z. B.



Halleluja, Halleluja! Amen, Amen!

L. Leset, was ich jetzt geschrieben! — Diese Wörter deuten an, daß ihr hier die einzelnen Viertel des Satzes in diesem Grade der Geschwindigkeit (hier macht der L. 2 oder 3 mäßig geschwinde Niederschläge) singen sollt. Laßt uns das einmal so singen! Ich taktire 2 Viertel vor. — Wenn ich nun hier statt „Mäßig geschwind" eins der Wörter langsam oder geschwind geschrieben hätte, wie lang dann (etwa) die Niederschläge für die einzelnen Viertel? —

(Einzelne Schüler versuchen, das anzugeben, und der L. sucht das Fehlerhafte zu berichtigen.)

Digitized by Google

L. Ich werde euch Beispiel 1) langsam vorsingen. — Singt das so nach! — Wer kann dieß (das obige) Beispiel geschwind singen? — Dasselbe im Chor! — Nun wieder mäßig geschwind! — (Welchen von diesen 3 Graden von Geschwindigkeit findet ihr wohl am passendsten für den Ausdruck der Worte Halleluja ꝛc.?) — Wörter, wie: langsam, geschwind, mäßig geschwind, u. d. gl., welche sich auf den Grad der Geschwindigkeit (das Zeitmaß), in welchem die einzelnen Zeiten (Noten, Pausen) eines Tonstücks vorgetragen werden, beziehen, heißen Tempo-Wörter. (Für den L.: Das ital. Wort Tempo = dem lat. Tempus, d. h. Zeit.) Ich schreibe euch das Wort Tempo hier an die Wandtafel. Schlagt das II. Liederheft auf, und seht, ob ihr der Tempowörter noch mehrere auffindet! — B. soll von jedem Tempoworte den Grad von Geschwindigkeit in ¼-zeitigen Niederschlägen bestimmen! — A. schreibt dann die einzelnen Tempowörter in einer Reihe auf die Wandtafel, so, daß mäßig in die Mitte, die langsameren Tempo's zur Linken, und die geschwinderen zur Rechten zu stehen kommen! — Habt ihr die Stelle gemerkt, wo in den einzelnen Liedchen die Tempowörter geschrieben stehen? —

Folgende Sätze sind mit den Schülern später, im Verfolge des Unterrichts, näher zu besprechen:

„Die Dauer der einzelnen Zeiten (Noten und Pausen) eines Tonstücks ist bloß beziehlich (relativ), nicht unbedingt (positiv, absolut) zu nehmen; mit andern Worten: sie (die Noten, Pausen) besagen bloß, wie viel mal die eine Zeit länger oder kürzer dauern soll, als die andere, aber noch nicht, wie lang eine an und für sich selbst. Erst durch die sogenannten Tempowörter wird den Noten und Pausen ihr positiver, absoluter Werth (wenn auch nicht ganz genau, doch annäherungsweise) bestimmt. Hierher gehören einige Bemerkungen über das Mälzel'sche Metronom, die der L. auf Seite 88 der G. Weber'schen „Allgemeinen Musiklehre" ꝛc. (3. Aufl. Mainz, bei Schott's Söhnen.) selbst nachschlagen kann.

Anmerk. Die Schüler fehlen im Anfange oft gegen das richtige Tempo eines Satzes ꝛc., indem sie entweder zu schleppend, oder zu eilend singen. Der L. sei dabei gleich von vorne herein nicht nachgiebig, und halte streng an der Vorschrift fest. — Auch das verspätete und unbestimmte Anfangen eines Satzes gehört hierher.

Nunmehr stehen die Schüler auf der Stufe, daß mit ihnen zum Einüben der übrigen noch folgenden 17 Sätzchen geschritten werden kann. Es sind die letzteren alle nach dem in § 4 befolgten Gange in der Rhythmik angeordnet, ohne jedoch dadurch gerade das Melodische in der Aufeinanderfolge vom Leichteren zum Schwereren unberücksichtigt zu lassen. — Nach den 11 ersten Uebungen scheint die weitere Zerlegung derselben in die melodischen und rhythmischen Bestandtheile nicht mehr rathsam zu sein; der L. kann von da an das Melodisiren ganz dran geben und allenfalls nur die schwierigeren Intervalle zum Singen ausheben. Denn das Melo-

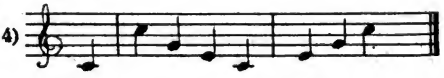
Digitized by Google

diſiren hat den Nachtheil, daß die Schüler dadurch ſehr leicht empfänglich werden für roh, ſteif und unbeholfen klingende Muſik; wogegen das Rhythmiſiren immerhin nur ſehr empfehlenswerthe Seiten aufweiſen kann und auf jeden Satz anwendbar bleibt. (Man verſuche das an den Sätzen von Nr. 11—18!) Es wird alſo jeder Satz immer zuerſt rhythmiſirt, dann werden die darin vorkommenden ſchwierigeren melodiſchen Fortſchreitungen ausgehoben und geübt, darauf melodiſch-rhythmiſch ohne und endlich mit Text geſungen. Merkt der L., daß auch hierin das Eine oder Andere entbehrt werden kann, ſo iſt's um ſo viel beſſer. Es kommt hierbei viel darauf an, wie die Schüler im Unterrichte angeregt ſind: kräftig angeregte Schüler verlangen das viele Zerlegen und Wieder-Zerlegen ganz und gar nicht. Der L. hüte ſich hier vor verweichlichendem und geiſteseinſchläfernden Weſen!

Wie überall im ganzen Geſangunterrichte, ſo iſt auch hier dem L. die Abwechſelung in der methodiſchen Behandlung der einzelnen Uebungen ſehr zu empfehlen. In dieſer Beziehung können den Schülern die nachſtehenden 18 Sätzchen bald als Stimm-, bald als Gehör- und Notir-, bald als Diktirübungen vorgeführt werden. Wie das geſchehen könne, iſt an folgenden Beiſpielen näher nachgewieſen.

(Satz 4) als Gehör- und Notirübung behandelt:)

L. Taktirt mit mir in ¼-zeitigen Niederſchlägen! — (Inzwiſchen ſpielt er folgenden Satz:)



L. Wieviel Töne? — Nenne ſie mit Namen! — Was für Töne ihrer Dauer nach? — Notire das Vorgeſpielte hier an der Wandtafel! — Recht ſo, ihr Uebrigen? — Die Worte zu dieſem Beiſpiele ſind: „Von Ewigkeit zu Ewigkeit.“ Du, B., ſollſt dieſelben hier (an der Wandtafel) unter die Noten ſchreiben! — Gieb die ſchwereren und leichteren Silben in den einzelnen Wörtern an! — Setze darnach die Taktſtriche! — An welcher Stelle iſt Athem zu nehmen? — Bezeichne das durch ein +! — Habe ich den Satz geſchwind, oder langſam vorgeſpielt? — (Keins von beiden.) Recht. Wir ſetzen dafür das Wort mäßig; das heißt? (Nicht zu geſchwind und nicht zu langſam.) Singt jetzt das Beiſpiel und taktirt dabei! —

Als Diktirübungen eignen ſich, ihrer Länge wegen, ſchon wenige der nachſtehenden 18 Sätzchen. Deßwegen werden für dieſen Zweck nur die kürzeſten und einfachſten (etwa Nr. 4, 5, 6, 7 und 11) ausgewählt.

(Satz 7) als Diktirübung behandelt:)

Digitized by Google

L. Sprecht die Worte, welche ich euch vorsagen werde, taktmäßig betont nach! (Er spricht:) Stimmt unserm Gott ein Loblied an! — Auf diese Worte soll A. folgende Töne, jeden von der Dauer einer Viertelszeit, singen! (L. langsam, deutlich und taktmäßig betont vorsprechend:) eins drei eins drei fünf acht eins eins (oder c e c g c c). wobei aber die Höhe und Tiefe der Töne noch besonders durch Hebung und Senkung der Hand muß bemerklich gemacht werden). — Jetzt die 1. (dann: die 2.) Abtheilung! — Im Chor! ꝛc.

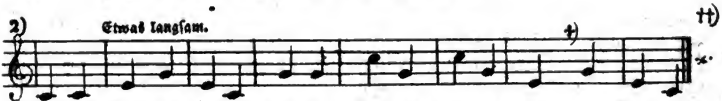
Anmerk. Bei'm Vorsprechen des Textes ist darauf zu sehen, daß ihn die Schüler vollkommen verstehen; im Gegentheile muß sie der L. durch passende Fragen zum Verständniß derselben hinleiten. Diese Bemerkung gilt besonders für die weiter unten vorkommenden Lieder ꝛc.; denn es ist eine allbekannte Sache, daß die Schüler nur solche Gesänge gut vortragen, welche sie verstehen. Dieserweg s „Leselehre" giebt dem Gesanglehrer hierin passende Winke an die Hand. — Die Regeln über die Aussprache der Worte bei'm Gesange (welche mit nachstehenden 18 Uebungen gleichzeitig vorkommen müssen) weiter unten! Hier konnte, wegen allzuvieler Zersplitterung des Ganzen, nicht füglich die Rede davon sein.

---

1) Mäßig geschwind.

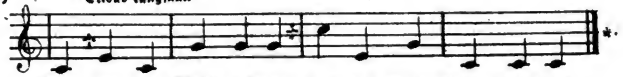
Halle - luja, Halleluja! Amen, Amen!

2) Etwas langsam. ††)



Tausend Sternen-heere+ preisen + meines Gottes Macht+u. Stärke.
In des Himmels+weiter Ferne + glänzen+ Milli - o - nen Sterne.

3) Etwas langsam.



Dir, der die Welt gebaut, dir hat mein Herz vertraut.

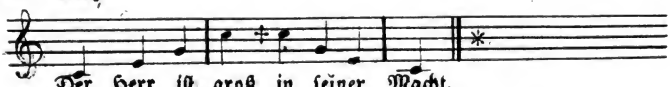
---

†) Bei'm Athemschöpfen vor einer leichten Zeit legen die Anfänger in der Regel auf die letztere einen zu starken Nachdruck; sie verstehen es noch nicht, den Athem gehörig zurück zu halten. Ein mehrmaliges Wiederholen solcher Stellen wird sie bald auf den rechten Weg führen.

††) Die hier und in den folgenden §§ mit einem Sternchen (*) bezeichneten Sätzchen sind von mir eigens für diese Gesanglehre componirt worden.

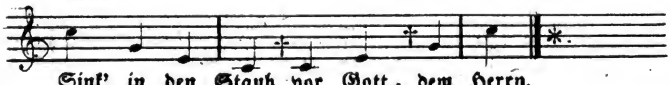
Digitized by Google

4) Mäßig



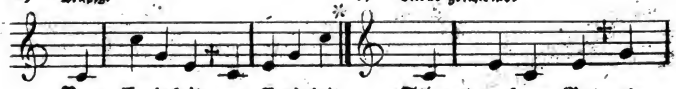
Der Herr iſt groß in ſeiner Macht.

5) Langſam.



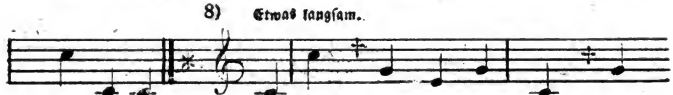
Sink' in den Staub vor Gott, dem Herrn.

6) Mäßig. 7) Etwas geſchwind.



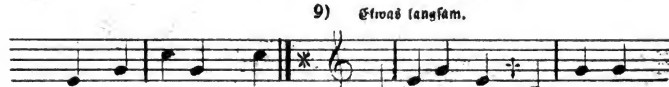
Von Ewigkeit zu Ewigkeit. Stimmt unſerm Gott ein

8) Etwas langſam.

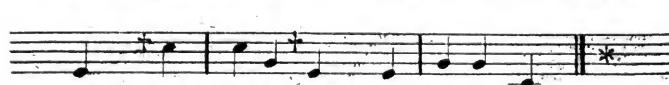


Loblied an! In Sturm und finſt'rer Nacht Gott

9) Etwas langſam.

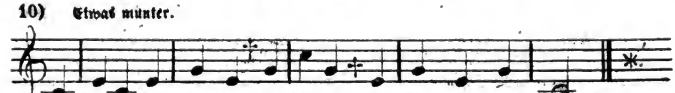


für die Seinen wacht. Vollendet iſt des Tages



Lauf; komm', Ruhe, nimm den Müden auf!

10) Etwas munter.

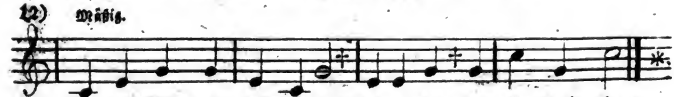


Erhebet die Herzen, frohlocket, ihr Freunde des Herrn!

11) Etwas langſam.

Was lebet, das ſchwindet; was blühet, fällt ab.

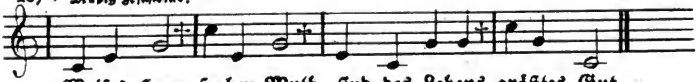
12) Mäßig.



In den Wundern der Natur finden wir der Gottheit Spur.

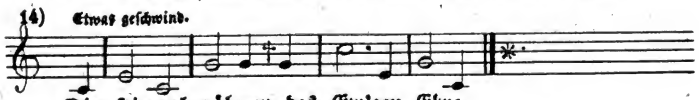
Digitized by Google

13) Mäßig geschwind.



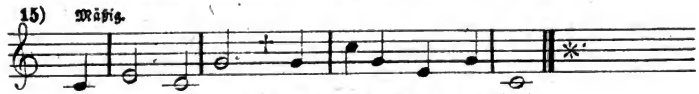
Weises Herz, froher Muth, sind des Lebens größtes Gut.

14) Etwas geschwind.



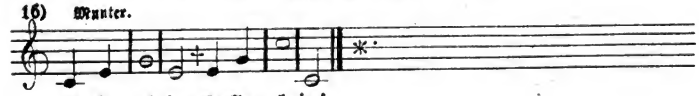
Die Himmel rühmen des Ew'gen Ehre.

15) Mäßig.



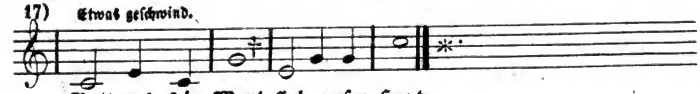
Die Hoffnung träumt, was nie vielleicht geschieht.

16) Munter.



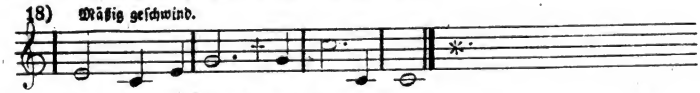
Halle - luja, Halle - luja!

17) Etwas geschwind.



Gott und sein Wort sind unser Hort.

18) Mäßig geschwind.



Sein ist die Macht und Herrlichkeit.

Anmerk. Bei der Betonung des 4/4-Takts (Beisp. 5), 6), 7) ꝛc.) hat der L. den Schülern noch nachträglich zu bemerken, die 3. Viertel etwas leichter, als die 1., und etwas schwerer, als die Viertel 2 und 4 zu nehmen. Z. B.

Digitized by Google

§ 6. Fortsetzung der Melodik.

Einübung der Töne f̄ und ā in Verbindung mit den (Haupt-) Akkordtönen.

Es wird zuerst der Ton f̄, dann der Ton ā eingeübt. Jede dieser beiden Uebungen ist dann wieder, wie oben bei den Akkord-Tönen, als Stimm-, als Gehör- und Notir-, und als Diktirübung zu behandeln.

I. Uebung mit den Tönen c̄, c̄, ḡ, ē und f̄.

a) Stimmübungen.

Der neu hinzugekommene Ton f̄ ist mit jedem Akkordtone in Verbindung zu bringen. Dadurch entstehen folgende, vom Leichtern zum Schwerern geordnete, Tonstellungen: f̄ ḡ, ḡ f̄; ē f̄, f̄ ē; c̄ f̄, f̄ c̄; f̄ c̄, c̄ f̄. Diese werden, wie oben, zuerst an Noten in, dann an solchen außer der Notenleiter vorgenommen. Im Methodischen hat sich der L. ganz an das in § 2 über die Akkordtöne Gesagte zu halten. — Die 4 folgenden Uebungen schreibe er in ¼- und ½-Noten aus, und setze die Taktstriche, wie angegeben. (Eine größere Ziffer bedeutet den doppelten Werth der kleineren.)

1) | **1** 2 3 | 4 5 4 5 | 5 4 5 4 | 3 2 **1** || 2) | 1 2 3 4 | 3 4 3 4 | | 4 3 4 3 | 2 3 **1** || 3) | 1 2 3 4 | 1 4 1 4 | 4 1 4 1 | 1 2 **1** || 4) | 1 8 1 4 | | 4 8 4 8 | 8 4 8 4 | 1 8 **1** || u. s. w.

b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen.

Der Gang, wie bei den Stimmübungen. Es werden hier Sätzchen von 3, 4 bis 8 Tönen, von welchen jedes mit irgend einem Akkordtone, am besten mit c̄ oder c̄, schließt, aufgestellt; z. B.: 1) | 1 5 4 5 | | 1 ⌒ ⌒ ⌒ || 2) | 1 3 4 5 | 8 1 ⌒ ⌒ || u. s. w.

Bei gehöriger Anleitung von Seiten des Lehrers wird es den geübteren Schülern nicht schwer fallen, sich die hieher gehörigen Uebungssätzchen selbst zu bilden.

Anmerk. 1. Sobald die vorstehenden Uebungen beendigt worden, können gleich die in § 7 unter I. aufgestellten rhythmisch-melodischen Sätzchen vorgenommen werden.

Anmerk. 2. Das Treffen der sogenannten Nebentöne in der C-dur-Tonleiter (d̄, f̄, ā und h̄) wird den Schülern im Anfange viele Schwierigkeiten verursachen. Es kann ihnen aber die Sache dadurch, daß sie der L. anlei-

Digitized by Google

tet, die Nebentöne vermittelst der, diesen zunächstliegenden Akkordtöne aufzufinden, um Vieles erleichtert werden. Trifft also z. B. ein Schüler nicht gleich den Ton ā von c̄ aus, so singt er zuerst ḡ, dann ā. In diesem Falle ist es gut, wenn die Hülfstöne (Such-Töne) etwas leiser, als die übrigen Töne, gesungen werden, weil sonst das Gehör des Schülers leicht von der Hauptsache abgelenkt wird. Ebenso wird der Ton f̄, von c̄ aus, entweder durch ē oder ḡ aufgefunden ꝛc.

II. Uebung mit den Tönen c̄, c̄, ḡ, ē, f̄ und ā.

a) Stimmübungen.

Durch die Verbindung des neu hinzugekommenen Tones ā mit den früher eingeübten Tönen entstehen folgende 10 Tonstellungen: ḡ ā, ā ḡ; ā c̄, c̄ ā; f̄ ā, ā f̄; ē ā, ā ē; c̄ ā, ā c̄. In dieser Ordnungsfolge sind dieselben wieder zuerst an Noten in, dann an solchen außer der Notenleiter zu üben. — Die folgenden 5 Uebungen werden in ¼- und ½-Noten ausgeschrieben, und die Taktstriche gesetzt, wie angegeben.

1) | 1 3 5 6 | 5 6 5 6 | 6 5 6 5 | 1 5 1 ‖ 2) | 1 5 8 5 |
| 6 8 6 8 | 8 6 8 6 | 5 8 1 ‖ 3) | 1 4 5 6 | 4 6 4 6 | 6 4 6 4 |
| 5 3 1 ‖ 4) | 1 3 4 6 | 3 6 3 6 | 6 3 6 3 | 4 5 1 ‖ 5) | 1 5 1 6 | 1 6 1 6 |
| 6 1 6 1 | 1 5 1 ‖ u. s. w.

b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen.

Der Gang, wie bei den Stimmübungen. — Auch hier wird es den geübteren Schülern nicht schwer fallen, sich die hieher gehörigen Uebungssätzchen selbst zu bilden.

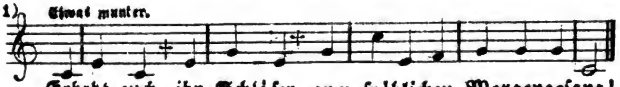
Es folgen nun die unter II. stehenden Sätzchen des § 7. —

§ 7. Rhythmisch-melodische Uebungen

mit Beziehung auf das in § 6 Vorgekommene.

I. (Uebungssätze mit den Tönen c̄, c̄, ḡ, ē und f̄.)

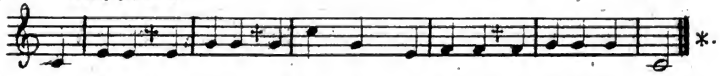
1) Etwas munter.



Erhebt euch, ihr Schläfer, zum fröhlichen Morgengesang!

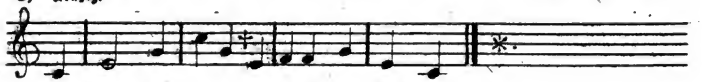
Digitized by Google

2) Mäßig geſchwind.



Wir ſtehen und hören das Rauſchen der Aehren in wogender Saat.

3) Mäßig.



Im Reich der Töne erblühet das Schöne.

4) Ziemlich langſam.

In Sturm und finſt'rer Nacht Gott für die Seinen wacht.

5) Langſam.

Der Tag iſt da, und weg die Nacht.

6) Etwas langſam.

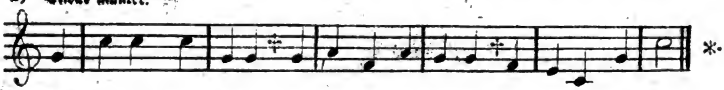
Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre.

II. (Uebungsſätze mit den Tönen $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{g}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$ und $\bar{a}$.)

1) Mäßig.

Strahlt durch Wolken hell die Sonne, athmet Alles Freud' u. Wonne.

2) Etwas munter.



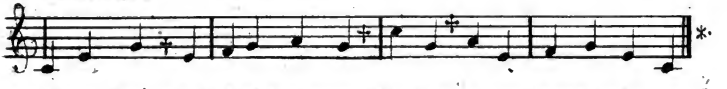
Wer immer nur ſinnet und nimmer beginnet, der endet auch nie.

Digitized by Google

3) Etwas geschwind.

Thal und Fluren seh' ich blühen, wenn des Winters Stürme fliehen.

4) Etwas langsam.



Hoffnung gießt bei allen Schmerzen Balsam in die wunden Herzen.

Anmerk. Die einfachsten dieser Sätzchen können den Schülern auch als Gehör-, Notir- und Diktirübungen vorgeführt werden. — Künftig unterbleibt diese Bemerkung, als sich von selbst verstehend.

§ 8. Fortsetzung der Rhythmik.

Die ganz-, dreiviertels-, halb- und viertelszeitige Pause.

A.

L. Taktirt mit mir in (langsamen) Viertelszeiten! —

Sobald das Taktiren im gehörigen Gange ist, singt er (in der Tonhöhe von f oder g) folgendes Beispiel:

L. Wie viel und was für Töne ihrer Dauer nach? — Sang ich die beiden Töne ohne Unterbrechung hintereinander weg? — Wie lang die Zeit des Schweigens? (Von der Dauer eines Niederschlags.) — A. soll das Beispiel auf diesen Ton (f oder g vorspielend) vorsingen! — Jetzt die 1. (2.) Abtheilung, indem ihr dazu taktirt! — Dasselbe im Chor! —

L. Taktirt weiter! Ich singe wieder. (Er singt auf f oder g:)

L. Wie viel Töne? — Wie lang jeder Ton, nach Niederschlägen bestimmt? — Während wie viel Niederschlägen habe ich nicht gesungen? — B. soll das Beispiel nachsingen; ich werde mit dir dazu taktiren. — Jetzt die 1. (2.) Abtheilung! — Im Chor! ꝛc.

Digitized by Google

Auf ähnliche Weise mag der L. die beiden folgenden Beispiele mit der  und  durchgehen und singen lassen.

1.)  2.) 

L. In der Musik heißt jede Zeit, während welcher man zwischen den einzelnen Tönen schweigt, eine Pause. (Das Zeitwort hiervon: pausiren.) Von welcher Dauer waren alle bis hieher vorgekommenen Pausen? () — Wer von euch weiß noch, wie wir früher die Töne von 1, oder 2, 3, 4 Niederschlägen benannten? — Wie werden wir demnach auch wohl die Pausen von 1, oder 2, 3, 4 Niederschlägen benennen müssen? (Die [ein-] viertels-, halb- [weniger passend: zweiviertels-], dreiviertels- und ganzzeitige Pause.)

L. Recht so. — Die Zeichen für die Pausen heißen auch wieder Pausen oder Schweigezeichen (auch Pausir-Zeichen). — Das Zeichen für die ¼-zeitige Pause ist dieß:  — in der Druckschrift auch wohl so:  — (er schreibt diese Zeichen sogleich an die Wandtafel); man nennt es: die (ein-) viertelszeitige, kürzer die Viertelspause. Schreibt 12 ¼-Pausen auf eure Tafeln! — Mit welchem lateinischen Buchstaben hat die erste beider ¼-Pausen große Aehnlichkeit? (Mit r.) Und die 2. Form — mit welcher Ziffer? (Mit 7.) —

L. Das Zeichen für die ½-zeitige Pause ist dieß:  und heißt die halbzeitige, kürzer die Halb-Pause. — Nach einer weniger kurzen Schreibweise könnten, statt der ½-Pause (), auch wohl zwei ¼-Pausen () gesetzt werden. — Beschreibt die Form der ½-Pause! — Schreibt 12 Halb-Pausen auf eure Tafeln! — Wenn die ½-Pause auf das Liniensystem zu stehen kommt; so bleibt die feinere Linie weg, weil dieselbe alsdann schon durch irgend eine Linie im Liniensysteme ersetzt wird; z. B.

(Dasselbe gilt später für die  und , auf welche die Schüler dann noch nachträglich aufmerksam zu machen sind.)

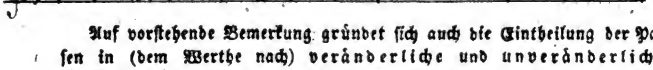
L. Für die ¾-zeitige Pause hat man ein der ½-Pause ähnliches Zeichen mit einem Punkte zur Rechten:  (Kommt dieser Punkt nicht auch noch irgendwo anders unter ähnlicher Bedeutung vor? ꝛc.) — Diese Pause heißt die dreiviertelszeitige, kürzer

die Dreiviertelspause, oder die punktirte ½-Pause. Beschreibt die Form derselben! — Schreibt 6 ¾-Pausen auf eure Tafeln! — Merkt: es ist üblich statt einer 𝅝. eine 𝅗𝅥 mit einer 𝄽 (𝅗𝅥 𝄽) zu setzen. — Die Schreibweise: 𝄽 𝄽 𝄽 wäre zu umständlich.

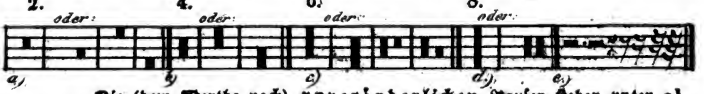
L. Das Zeichen für die ganzzeitige Pause ist dieß: ▬ ; man nennt es die ganzzeitige, kürzer die Ganz-Pause. Beschreibt die Form derselben! — Unterschied von der ½-Pause! — Schreibt 12 Ganz-Pausen! — Wer von euch stellt mir die Dauer aller bisher vorgekommenen Pausen durch gerade Linien (Striche) dar, so wie ihr dieß früher (§ 4) mit den Tönen gethan? —

Am Ende folgt eine Zusammenstellung der gleichen Zeiten entsprechenden Noten und Pausen.

Anmerk. Die Ganz-Pause ist nicht zu verwechseln mit der (Ganz-) Takt-Pause; beide kommen zwar unter ein und derselben Form (▬), aber nicht unter gleichem (Zeit-) Werthe vor. Der Werth der Takt-Pause wird durch die jedesmalige Taktart bestimmt; im ²/₄-Takt gilt dieselbe zwei, im ³/₄-Takt drei, im ⁴/₄-Takt (und dieß ist der einzige Fall, wo die Ganz-Pause und die Takt-Pause in ihrem Werthe übereinstimmen) vier Viertel; im ³/₈-Takt drei, im ⁶/₈-Takt sechs, im ⁹/₈-Takt neun, im ¹²/₈-Takt zwölf Achtel, und so fort für die übrigen Taktarten. Anstatt nun im ²/₄-, ³/₄-, ⁴/₄-, ³/₈-, ⁶/₈-Takt ꝛc. so, wie bei *a)* zu schreiben, schreibt man gewöhnlicher so, wie bei *b)*.



Auf vorstehende Bemerkung gründet sich auch die Eintheilung der Pausen in (dem Werthe nach) veränderliche und unveränderliche: veränderliche Pausen, weil ihr Werth von der jedesmaligen Taktart abhängt; unveränderliche, weil ihr Werth in allen Taktarten gleich ist. Zu den veränderlichen Pausen gehören, außer der Takt-Pause, auch noch: die doppelte oder Zwei-Taktpause *a)*, die Vier-Taktpause *b)*, die Sechs-Taktpause *c)*, die Acht-Taktpause *d)*. (Die Ziffern 2, 4, 6 und 8 bedeuten die Anzahl der zu pausirenden Takte.)

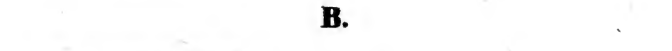


Die (dem Werthe nach) unveränderlichen Pausen stehen unter *e)* verzeichnet. — Auf Alles dieß sind die Schüler weiter unten noch nachträglich aufmerksam zu machen.

Digitized by Google

B.

a) Stimmübungen.



Zur Abwechselung können noch mehrere dergleichen Uebungen angefertigt und (in der Tonhöhe von f oder g) abgesungen werden.

---

b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen.

Der Gang im Ganzen, wie bei den Stimmübungen. Das Methodische sei noch durch folgende 3 Beispiele näher erläutert:

L. Taktirt mit mir in ¼-Zeiten! (Während des Taktirens singt oder spielt er:) — Wie viel Töne, und von welcher Dauer jeder einzelne? — Was für eine Pause zwischen beiden Tönen? — (Singt das Beispiel!) —

L. Taktirt weiter! (Inzwischen singt er Folgendes:) — Notirt das Vorgesungene! — A., lies vor, was du notirt hast! (Eine Viertel, eine ½-Pause, eine Halbe.) Recht so, ihr Uebrigen? — Laßt uns das Notirte auf diesen Ton (g vorspielend) zusammen absingen! —

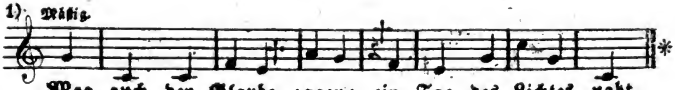
L. Singt einen ¼-zeitigen Ton, dann, nach einer ¼-zeitigen Pause, einen ganzzeitigen Ton! — Wer von euch singt ein Beispiel, in welchem irgend eine Pause vorkomut? ꝛc.

Wegen des Athemholens sind bei diesen Uebungen jedesmal nur so viel Töne, als in einem Athemzuge gut gesungen werden können, zusammenzustellen; widrigenfalls würde die Genauigkeit in Absingen des Verlangten darunter leiden müssen.

---

§ 9. Melodisch-rhythmische Uebungen

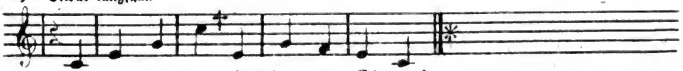
mit den in § 8 eingeübten Pausen.



Mag auch der Glaube zagen: ein Tag des Lichtes naht.

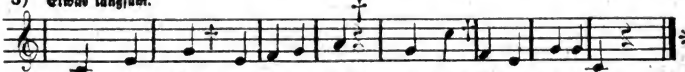
Digitized by Google

2) Etwas langſam.



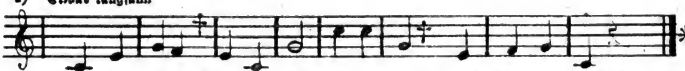
Hinweg, hinweg, ihr bangen Klagen!

3) Etwas langſam.



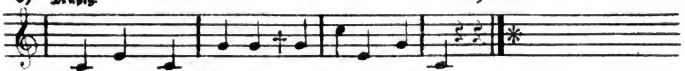
Gott giebt Kraft zu jeder Pflicht: dieß iſt meine Zuverſicht.

4) Etwas langſam.



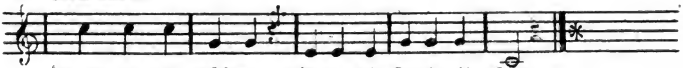
Gott iſt gütig und erquickt jedes Herz, das Kummer drückt.

5) Mäßig. *)



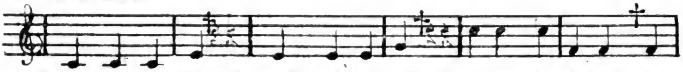
Unſchuld und Freude ſind innig verwandt.

6) Etwas munter.



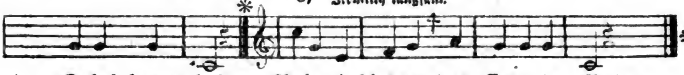
Hoch in den Lüften trillert die Lerche ihr Lied.

7) Etwas munter.



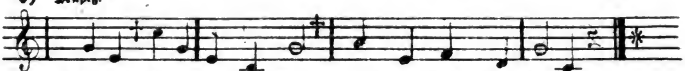
Komm in den Wald! horch! es erſchallt 'sLiedchen der Vögel; der

8) Ziemlich langſam.



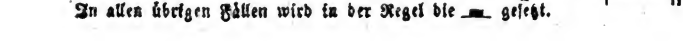
Kukuk kommt bald. Ruhe beſchattet das Ende der Bahn.

9) Mäßig.

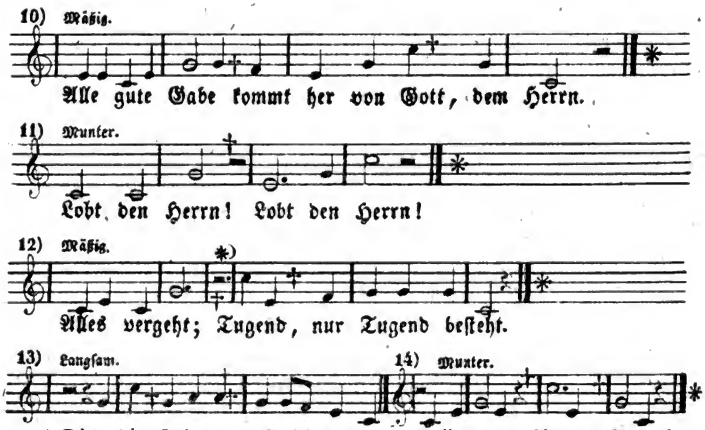


Heilig, heilig iſt das Band, das die Menſchen bindet.

---

*) Bei'm ³/₄-Takt iſt es üblich, wenn die ½-zeitige Pauſe mit dem zweiten Viertel des Taktes anhebt, ſtatt einer 𝄽, ſtets 𝄾 zu ſetzen (ſiehe den Satz 7)); auch bei'm ⁴/₄-Takt geſchieht das, wenn die ½-zeitige Pauſe mit dem zweiten Viertel des Taktes beginnt; z. B.  nicht ſo:
In allen übrigen Fällen wird in der Regel die 𝄽 geſetzt.

Digitized by Google



Die Sätzchen Nr. 3, 4 u. dgl., welche mit Pausen endigen, müssen zum wenigsten zweimal unmittelbar hintereinander weg gesungen werden, damit der Hauptzweck derselben nicht verfehlt werde. — Den Schülern bemerke der L., daß sie nach jeder Pause frischen Athem einziehen. In Zukunft wird bei den einzelnen Sätzchen die nähere Angabe des Athemschöpfens nach Pausen unterbleiben.

§ 10. Fortsetzung der Melodik.

Einübung des Tones $\bar{d}$, in Verbindung mit den Tönen $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$ und $\bar{a}$.

a) Stimmübungen.

Die folgenden 12 Tonstellungen werden nach der angegebenen Ordnungsfolge zuerst an Noten in der Notenleiter, dann an solchen außer derselben, so wie es in nachstehenden Uebungen ausgeführt steht, vorgenommen: $\bar{c}\,\bar{d}$, $\bar{d}\,\bar{c}$; $\bar{d}\,\bar{e}$, $\bar{e}\,\bar{d}$; $\bar{d}\,\bar{f}$, $\bar{f}\,\bar{d}$; $\bar{d}\,\bar{g}$, $\bar{g}\,\bar{d}$; $\bar{d}\,\bar{a}$, $\bar{a}\,\bar{d}$; $\bar{d}\,\bar{c}$, $\bar{c}\,\bar{d}$. — Die Ziffern sind in Noten umzuschreiben.

*) Nach der in §8 gemachten Bemerkung müßte hier eigentlich, statt der —, die 𝄽 (als Taktpause) gesetzt werden.

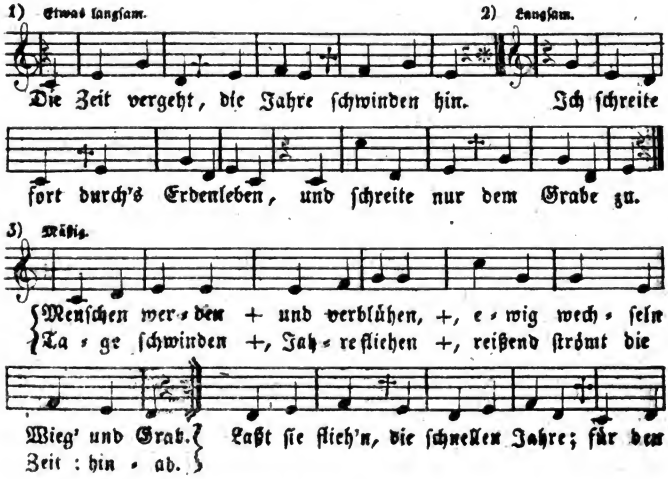
Digitized by Google

1) | 1 2 1 2 | 2 1 2 1 ‖ 2) | 1 2 3 | 2 3 2 3 | 3 2 3 2 | 1 2 1 |
3) | 1 3 4 1 | 2 4 2 4 | 4 2 4 2 | 1 2 1 ‖ 4) | 1 3 5 1 | 2 5 2 5 |
| 5 2 5 2 | 1 3 1 ‖ 5) | 1 5 5 1 | 2 6 2 6 | 6 2 6 2 | 1 5 1 |
6) | 1 5 8 1 | 2 8 2 8 | 8 2 8 2 | 1 8 1 ‖ u. s. w.

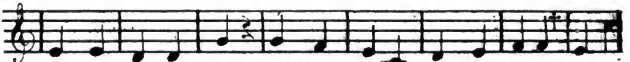
Der Gang der b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen, wie bei a). — Die geübteren Schüler mögen zum Schlusse noch einige Uebungssätzchen bilden.

§ 11. Fortsetzung

der rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 10 Vorgekommene. — Das Abtheilungszeichen, die 4 verschiedenen Wiederholungszeichen, das Schlußzeichen, der Schleif- und Bindebogen, das Zeichen des doppelten Schlußtaktes, der Ruhepunkt und der Rückweiser. — Bemerkungen über Choral- und Volksgesänge.

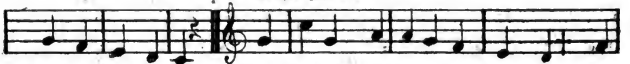


Digitized by Google



Thät'gen ſind ſie lang, und des Todes Ruf zum Grabe iſt dem

4) Mäßig geſchwind.



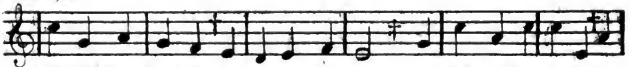
Müden Lobgeſang. Die Arbeit verkürzet die Stunden, und

5) Etwas munter.

Arbeit wird leicht durch Geſang. Alles, was Odem hat,

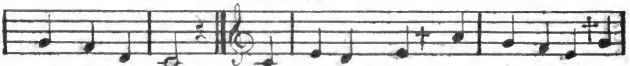
lobe den Herrn! Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!

6) Mäßig.



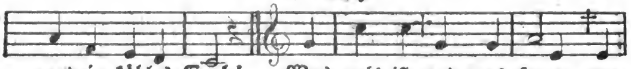
Tugend und Freude ſind innig verwandt; es knüpfet ſie beide ein

7) Mäßig.



himmliſches Band. Ueb' immer Treu' und Redlichkeit bis

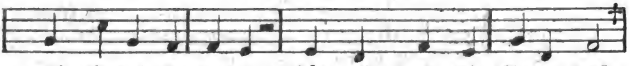
8) Mäßig.



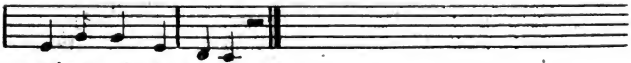
an dein kühles Grab! Was nah' iſt und was ferne, von

9) Mäßig geſchwind.

Gott kommt Alles her. Arbeit macht den Lebenslauf



noch einmal ſo munter; ſchön geht dann die Sonne auf,



ſchöner geht ſie unter.

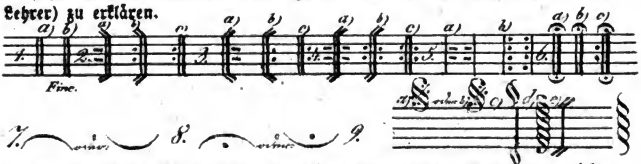
10) Der Choral „Aus meines Herzens Grunde". — In C-dur zu transponiren. (Siehe Natorp's „Melodienbuch" ꝛc., S. 54 I)

Digitized by Google

11) Der Choral „Werde munter, mein Gemüthe". — Ebenfalls in C-dur zu transponiren. (Natorp's „Melod.", S. 68!)

12) Nr. 67 im II. Hefte der „Schullieder." (Einstimmig zu singen!)

Von folgenden musikalischen Zeichen ist den Schülern gelegentlich das Nöthigste (Kunstwörter, wie Dal Segno, Finale u. dgl. sind bloß für den Lehrer) zu erklären.



Nr. 1. Das Abtheilungszeichen bedeutet das Ende eines nicht zu wiederholenden Theiles oder Absatzes in einem Tonstücke (Siehe Nr. 63 im II. Liederhefte!) Es wird oft statt Nr. 6 a) mit dem dabeistehenden (ital.) Fine, franz. Fin, d. h. Ende, gesetzt. (1., b).)

Nr. 2. Das rückwärts gekehrte einfache Wiederholungs- oder Repetitions- (Repetir-) zeichen (franz. petite reprise) bedeutet das Ende und die Wiederholung desselben Theils oder Absatzes in einem Tonstücke. (Die Punkte oder Querstriche sammt den Fähnchen zeigen auf den vorhergehenden Theil. Siehe die beiden vorstehenden Choräle unter 10 und 11, S. 45!)

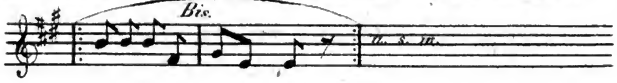
Nr. 3. Das vorwärts gekehrte einfache Wiederholungs- oder Repetitions- (Repetir-) zeichen (petite reprise) bedeutet das Ende des vorhergehenden und die Wiederholung des nachfolgenden Theils in einem Tonstücke. (Die Punkte oder Querstriche mit den Fähnchen stehen hier zur Rechten. Siehe Nr. 23 und 39 b des I., dann Nr. 60 des II. Liederheftes!)

Nr. 4. Das doppelte oder große Wiederholungs- oder Repetitions- (Repetir-) zeichen (franz. grande reprise) bedeutet das Ende und die Wiederholung des vorhergehenden und die Wiederholung des nachfolgenden Theils in einem Tonstücke. (Nach dem 4. Takte von Nr. 54, Liederheft III, sollte ein solches Zeichen stehen.) Die Wiederholungszeichen Nr. 2, 3 und 4 können auch ohne die über und unter den 5 Linien des Liniensystems stehenden Querstriche oder Fähnchen geschrieben werden; z. B. oben bei 2. c), 3. c) und 4. c).

Nr. 5. Das kleine Wiederholungszeichen bedeutet die Wiederholung einzelner, aus 1, 2, 3 und oft mehr Takten bestehender, Stellen mitten in einem Theile (also da, wo kein Schluß, kein Hauptabsatz stattfindet!) eines Tonstücks. Ueber dem kleinen Wiederholungszeichen steht auch oft noch, um die zu wiederholenden Takte dem Auge merklicher zu machen, ein Bogen mit einem der lat. Wörter bis (ital. due volte = zwei-

Digitized by Google

mal) und ter (ital. tre volte = dreimal). Hiernach können die 4 ersten Takte von Nr. 86 des II. Liederheftes auch wohl so geschrieben werden:

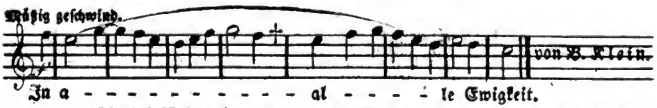


Nr. 6. Das Schluß- oder Endzeichen (ital. Finale; dieses Wort bezeichnet sonst auch noch ein Tonstück, ein Endstück, oder den letzten Satz irgend eines Ganzen, z. B. einer Symphonie, Sonate, Oper ꝛc.), bedeutet das Ende, den Schluß eines Tonstücks. Statt des Schlußzeichens gebraucht man auch oft bloß das Abtheilungszeichen unter Nr. 1; mit dem Ruhepunkte 𝄐 wird dieses alsdann nur da gesetzt, wo der Schluß wegen einer Wiederholung in die Mitte des Tonstücks fällt. (Siehe Nr. 8 im II. Liederhefte!) Das Schlußzeichen kann zugleich auch Wiederholungszeichen sein. (Nr. 6, c)!)

Nr. 7. Das Schleifzeichen, der Schleifbogen oder Schleifer, bedeutet, daß zwei oder mehrere (so viel nämlich der Bogen jedesmal umschließt) unmittelbar aufeinander folgende Noten von ungleicher Klangstufe unabgesetzt (mit einem ununterbrochenen Athemzuge sanft aneinandergereiht) und nur auf eine Silbe abgesungen werden sollen. Der Ausdruck Schleifzeichen kommt her von schleifen, d. h. hier, einen Ton zum nächstfolgenden (gleichsam) so hinüberziehen, oder beide so aneinander reihen, daß auch nicht die mindeste Unterbrechung merklich ist. (Das Schleifzeichen kommt vor im vorstehenden Choral unter 10), Takt 2 und 9, und im II. Liederhefte bei Nr. 34, Takt 2. ꝛc., und steht bald über, bald unter den Noten.) Bei der Aufeinanderfolge von mehreren, nur auf eine Silbe zu singenden 1/8-, 1/16-, 1/32- Noten ꝛc. (nicht bei Ganzen, 3/4- 1/2- und 1/4-Noten) kann der Schleifbogen entbehrt und durch die Verbindung der Notenhäkchen (auch Geltungsstriche oder Rippen genannt) ersetzt werden. In diesem Sinne fehlen z. B. bei Nr. 4 des II. Liederheftes, Takt 1, Note 2 und 3, ferner Takt 2, Note 2 und 3, dann Note 4 und 6 ꝛc., überall die Schleifzeichen, nicht aber im Schlußtakte von Nr. 9 desselben Heftes. Soll eine lange Reihe von Tönen geschleift werden, so setzt man das ital. Wort Legato an die Stelle über und unter die Noten hin, bei denen das Schleifen beginnen soll. — Ein Gesang, in welchem auf eine Silbe nur ein Ton fällt, heißt ein syllabischer, und ein solcher, in welchem mehrere Töne auf eine Silbe fallen, ein melismatischer Gesang; eine Mehrheit von Tönen, seien es zwei oder viele auf eine Silbe, ein Melisma. In den meisten Gesängen von einiger Länge sind beide Gesangsarten mit einander verbunden; syllabischer Gesang kann mit melismatischem beinahe Silbe für Silbe abwechseln, oder stellenweise, so daß, öfter oder seltener, zwischen syllabischen Sätzen (Stellen) bald kleinere, bald größere Melismata (melismatische Tonverbindungen) vorkommen (Siehe Nr. 2. des II. Liederheftes!). Bei den vorstehenden Chorälen unter 10) und 11), und weiter unten bei den Sätzen unter 7) und 8) in § 13 u. dgl., wird dem Lehrer einer der schwierigsten Punkte, der bei'm melismatischen

Digitized by Google

Gesange überall eintritt, mit Folgendem deutlich: Wenn die melismatisirte Silbe mit einem Consonanten endet (z. B. im II. Liederhefte Nr. 98, Takt 1, die drei letzten Viertel), so lassen die Sänger entweder den Consonanten, oder, wenn es mehrere sind, den ersten (Takt 1, 3. Viertel, Strophe 2, die 2. Silbe von gegrüßt) zu früh eintreten, so daß der letzte Ton das Melisma entstellt, wenigstens verkürzt oder geschwächt wird; bisweilen verschlucken sie von mehreren Consonanten den letzten gänzlich. Ist noch dazu die zweite Note von kürzerer Geltung, als die erste, wie in Takt 1 und 3 ꝛc., so macht dieß die Aufgabe um so schwieriger, vollends bei sprungweiser Fortschreitung zum folgenden Ton (in Takt 5, die beiden ersten Viertel). — In einem Melisma darf der Vokal nicht wiederholt werden, so daß z. B. das Wort größer im vorstehenden Choral 10), Takt 2, nicht wie grö-ö-ßer herauskommt. Nur bei sehr langen Tonreihen kann eine Ausnahme davon gestattet werden:



Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß alle Schüler nicht an ein und derselben Stelle, sondern die eine Hälfte früher, z. B. zu Ende des 3. Taktes, die andere Hälfte später, z. B. am Schlusse des 4. Taktes, Athem schöpfen. Der L. beseitigt diese Fehler am besten durch öfteres Vorsingen.

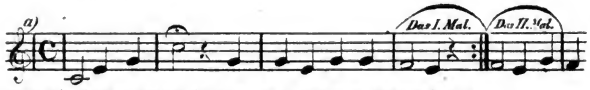
Wenn der unter Nr. 7 stehende Bogen zwei Noten von gleicher Klangstufe mit einander verbindet, so heißt er Bindezeichen, Bindungs-, Verbindungs- oder Bindebogen, und bedeutet, daß die zweite Note mit der ersten ohne Absatz verbunden (beide genau aneinander gefügt), also der Ton in einem fort ausgehalten werden soll. (Siehe im II. Liederhefte Nr. 6, Takt 16; Nr. 16, Takt 9; Nr. 32, Takt 4 und 12; Nr. 54, Takt 8; Nr. 80, Takt 5 und 13 ꝛc.!) Man nennt eine solche Vereinigung (Verschmelzung) mehrerer Noten eine Bindung oder Ligatur (ital. legatura oder ligatura). — Vermittelst des Bindebogens lassen sich auch solche Töne, für die keine besondere Note existirt, darstellen; z. B. der ¾-zeitige Ton so: 𝅝. 𝅗𝅥. oder so: 𝅜 𝅘𝅥𝅯 *) der ⅞-zeitige Ton so: 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮 oder so: 𝅗𝅥 𝅗𝅥. oder so: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅯 u. s. w.

Auch bei'm sogenannten doppelten Schlußtakte ist der Bogen unter Nr. 7 üblich. Es trifft sich oft, daß der letzte Takt eines Theils zum erstenmale anders, als zum zweitenmale gesungen (gespielt) werden muß. Um dieß dem Sänger anzuzeigen, wird über diese Takte das Abweichungszeichen gesetzt, welches aus einem Bogen mit einer 1 oder I

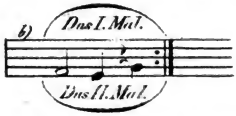
*) Diese Note: 𝅜 oder 𝅝, 𝅗𝅥, 𝅘𝅥𝅮, bedeutet den doppelten Zeitwerth der 𝅝, und heißt die achtviertelszeitige oder Achtviertelsnote, kürzer: die Achtviertel; der lat. Name ist: Brevis (die Kurze), der ital.: Breve, woher auch die Benennung Allabreve-Takt (Groß-Allabreve-Takt: ¹/₁ T., Klein-Allabreve-Takt: ²/₂-T.).

Digitized by Google

(ital.: Prima volta, abgekürzt: I^ma volt. = zum ersten Male), oder 2 oder II (ital.: seconda volta, abgekürzt: II^da volt. = zum zweiten Male) besteht. Man singt also den mit I bezeichneten Takt (s. Beisp. a)!) zum ersten Male, oder, wenn beide Takte in einen geschrieben sind (b.), die Noten, über oder unter welchen die I steht. Bei der Wiederholung läßt man den mit I bezeichneten Takt weg, und singt bloß die Noten, über welchen II steht. Lied Nr. 67 im II. Liederhefte könnte demnach in der 1. Stimme kürzer so geschrieben werden:



oder die beiden Takte in einem zusammen geschrieben so:



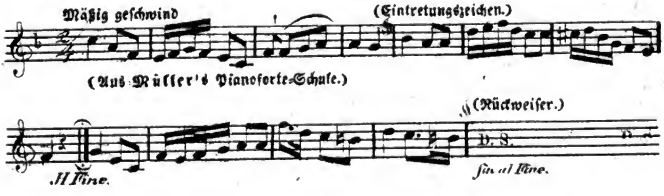
Von einer andern Bedeutung des Bogens weiter unten!

Nr. 8. Der Ruhepunkt (Halt, Halter, das Halt- oder Aufhaltungszeichen, Ruhezeichen, die Fermate, ital. Fermata, — vom franz. fermer = schließen —, ital. corona = Krone) bald über, bald unter einer Note, oder Pause vorkommend, bedeutet eine willkührliche, doch angemessene Verlängerung des Werthes der letzteren. (Siehe im II. Liederhefte Nr. 11, Takt 16; Nr. 20, Takt 12; Nr. 67, Takt 2, 6, 11, 14; Nr. 78, Schlußtakt; Nr. 91 deßgleichen!) Bei einer Note läßt der Sänger die Stimme auf dem dadurch bezeichneten Tone gleichsam ausruhen (ruhig aushallen); daher der Name Ruhepunkt. — Wenn bei'm Chorsingen alle Sänger zu gleicher Zeit aufhören und wieder anfangen sollen; so ist es nöthig, daß ihnen der L. bestimmt angebe, wie lang die jedesmalige Note, oder Pause anzuhalten sei. (Etwa so: doppelt so lang als die Vorschrift anzeigt; so lang als 2, 3 2c. Viertel, Achtel 2c.) Auch wird es gut sein, wenn er solche mit Ruhepunkten bezeichneten Stellen selbst einigemal vorsingt. — Im III. Liederhefte, Nr. 26, Takt 7, steht der Ruhepunkt nach der 2. Note; das bedeutet, daß bei den 4 ersten Strophen die 2. Note von der 3. durch eine kurze Pause getrennt werde. (Siehe auch noch von Nr. 31 desselben Heftes, bei'm 2. Solosatz, die Takte 2 und 4!) — Bei Chorälen haben die Ruhepunkte in der Regel nur das Ende einer Choralzeile (eines Verses), nicht aber ein längeres Aushalten des Schlußtones zu bedeuten. Bei leichtzeitigen Silben (siehe vorstehend den 1. Halt bei'm Choral Nr. 10!) ist das längere Aushalten der Schlußtöne durchaus verwerflich; es kann höchstens nur bei schwerzeitigen Silben und Wörtern (siehe den 2. Halt des genannten Chorals!) gestattet werden. Durch einen ununterbrochenen, taktmäßigen, weder schleppenden, noch übereilten Gang (und mit Wegräumung des allem guten

Digitized by Google

musikalischen Geschmack Hohn sprechenden Zwischenspiele) können die Choräle an besserem Ausdrucke nur gewinnen. Bei unsern Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrhundert waren die Halte gar nicht üblich, und wurden jene, wie unsere weltlichen Volkslieder, nur langsamer, abgesungen. (Siehe z. B. Becker's und Billroth's sehr zu empfehlende „Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrhundert" ꝛc. Leipzig, bei Tauchnitz. 1831.)

Nr. 9. Der Rückweiser (ital. Replica, franz. Renvoi) bedeutet die Wiederholung eines, in der Mitte des Tonstücks vorkommenden Satzes (Theilabschnittes), der den Schluß des Ganzen machen soll. Das Zeichen 𝄋 ist dann sowohl an's Ende des Stücks, als auch an den Anfang des zu wiederholenden Satzes, der beschließen soll, zu setzen, und es erhält dieses in jenem Falle die Benennung Rückweiser, in diesem Eintretungszeichen (Siehe das folgende Beispiel!). Für beide Zeichen sind die unter Nr. 9, a., b., c., d., e., f. stehenden Formen üblich. — Gewöhnlich stehen bei'm Rückweiser die ital. Worte: Dal segno fin(=fino) al fine, abgekürzt: D. S. fin al Fine (d. h. vom Zeichen 𝄋 bis zu der mit Al Fine bezeichneten Stelle), oder: Dal segno fin al 𝄐 (vom Zeichen bis zu dem mit dem 𝄐 bezeichneten Schluß).



(Auf den 12. Takt folgt der 5., von wo an dann wieder bis zu Ende des 8. Taktes, der den Schluß bildet, gespielt wird.)

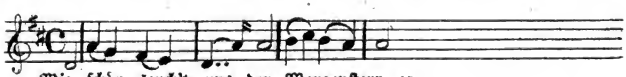
Soll ein Stück vom Anfange an wiederholt werden (siehe im II. Liederhefte Nr. 8!), so setzt man an's Ende: Da capo, abgekürzt: D.C., d. h. vom Anfang (von vorne).

Schlußbemerkungen zu obigen und folgenden Chorälen und Volksliedern.

Der L. darf nicht unterlassen, die in seiner Gegend gebräuchlichsten Choralmelodien, jede mit einem passenden Textverse (wie z. B. im Natorp'schen Melodienbuche ꝛc.) versehen, von den Schülern auswendig lernen zu lassen. Ein Gleiches gilt auch von den weiter unten vorkommenden (weltlichen) Volksliedern. Ein Schüler der Volksschule muß es bei'm Austritte aus derselben zum wenigsten so weit gebracht haben, daß er einige 40—50 und mehr Choräle auswendig singen gelernt. Es kann das wie die

Digitized by Google

Erfahrung lehrt, mit wenig Mühe erreicht werden, besonders da Kinder in der Regel sehr schnell etwas auswendig lernen. Volkslieder werden die Schüler bei weitem in noch viel größerer Anzahl auswendig lernen können. — Bei'm Auswendiglernen der Choräle darf nicht versäumt werden, den Schülern jedesmal die richtige Benennung derselben einzuüben; so heißt z. B. der vorstehende unter 10) vorkommende Choral nicht: „Herr, deine Huld ist größer ꝛc." sondern: „Aus meines Herzens Grunde" ꝛc. Diese Benennung gründet sich auf den ursprünglichen, mitunter veralteten Text. An vielen Orten geschieht darin großer Mißbrauch, und heißt z. B. hier bei uns die A-moll-Melodie von „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ꝛc.: Lied 57 (?!). — Auch da, wo für eine und dieselbe Melodie verschiedene Benennungen üblich sind, suche man stets die älteste und gebräuchlichste beizubehalten; also nicht: „O Haupt, voll Blut und Wunden" ꝛc. oder „Herzlich thut mich verlangen" ꝛc. oder „Bedenke, Mensch, das Ende" ꝛc., sondern: „Ach, Herr, mich armen Sünder" ꝛc. Das „Choralbuch für evangelische Kirchen" von Natorp, Keßler und Rink. Essen, bei Bädeker — möge dem L. hierbei als Richtschnur dienen. — Bei Einübung einer Choralmelodie halte der L. streng auf gut gehaltene und soviel als möglich lückenlos aufeinander folgende Töne. Dem abscheulichen Schnörkelwesen in Chorälen setze er gleich von vorne herein einen Damm; aber einen ordentlichen. Die Schüler sollen durchaus nicht so:



Wie schön leuch't uns der Morgenstern ꝛc.

statt: d | a fis | d a | h h | a ꝛc. singen. —

In hiesiger Gegend muß besonders noch das zu gedehnte und schleppende Singen der Choräle, als das Schnörkelwesen befördern, und das noch in vielen Schulen übliche rohe Herschreien*) derselben wegfallen. Rücksichtlich dieser Fehler ist dem Lehrer folgendes Schriftchen zur Beachtung zu empfehlen: „Kurze und faßliche Andeutungen einiger Mängel des Kirchen-Gesanges. Von Fr. Keßler. Iserlohn, bei Langewiesche. 1832. Preis: 2½ Sgr." — Das Tempo in den einzelnen Chorälen werde bald geschwinder, bald langsamer genommen, je nachdem der herrschende Charakter des Liedes bald das Eine, bald das Andere erfordert. Das Tempo der Melodien: „Nun danket alle Gott" ꝛc. und „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" ꝛc. ist ein ganz anderes, als das für: „Ach, Herr, mich armen Sünder ꝛc." und „O Traurigkeit, o Herzeleid" ꝛc. — Der Effect mancher Melodie wird oft auch noch dadurch sehr erhöht, daß einzelne Stellen, oder auch ganze Strophen, bald vom Chor, bald von Solostimmen, (so wie es nämlich der Text jedesmal gestattet) ausgeführt werden. — Melodien von zartem, sanftem Charakter müssen in der Regel mehr von Mädchen, als von Knaben vorgetragen werden: ein guter Schleifstein

*) Man kann hier mit Recht mit Diesterweg fragen: „Wann wird in diesen Schulen endlich einmal des Schreiens und Geplärrs ein Ende sein? Etwa Anno 1934?"

Digitized by Google

für die oft so rohen Stimmen der Letztern! — Die Choräle und größeren Volkslieder sind Anfangs immer nur stellenweise (nicht von Anfang bis zu Ende hintereinander weg, und dann wieder von vorne) einzuüben; erst dann, wenn das so geschehen, wird das Ganze im Zusammenhange gesungen. Bei vorfallenden Fehlern werde jedesmal kurz vor der Stelle, wo gefehlt worden, nicht aber immer wieder von vorne angefangen; bei angehenden Lehrern geht dieser Mißbrauch oft in's Weite.

---

§ 12. Fortsetzung der Rhythmik.

Der achtelszeitige Ton.

A.

L. Taktirt mit mir in (mäßig langsamen) Viertelszeiten! — Sobald das im gehörigen Gange ist, singt er Folgendes vor:

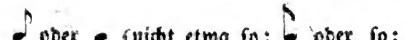
(1. Niederschlag) (2. A.) (3. A.)

L. Wie viel Töne habe ich gesungen? — Wie lang der erste? — Der letzte? — Wie lang der 2. und 3. zusammen? — Waren diese beiden Töne gleich- oder ungleichlang? — Wie lang also ein jeder im Vergleich zu einer Viertelszeit? (Eine halbe Viertels- oder eine Achtelszeit.) Singt das (vorgesungene) Beispiel auf diesen Ton (f oder g vorspielend) nach und taktirt dazu! — Wer von euch kann die Dauer der beiden kürzeren (mittleren) Töne im Verhältniß zum ¼-zeitigen Ton an einer graden Linie (einem Striche) veranschaulichen?

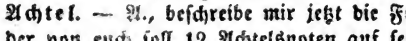
L. A., wie würdest du wohl einen Ton nennen, der eine halbe Viertels- oder eine Achtelszeit dauert? (Einen halbviertels- oder achtelszeitigen Ton.) Recht so! In Zukunft werden wir nur die letztere der beiden Benennungen beibehalten.

L. Die Note für den ⅛-zeitigen Ton ist diese: (Er schreibt das so an die Tafel:)

Digitized by Google

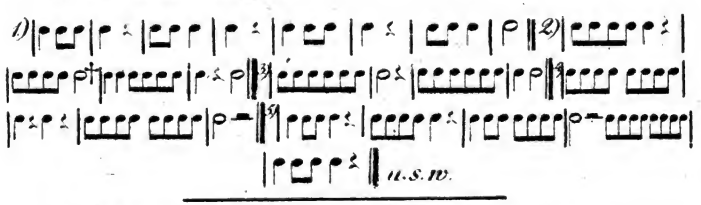
 (nicht etwa so: oder so: u. ſ. w.) —

alſo ein Viertel mit einem **Häkchen** oder einer **Fahne**, — und heißt die $\frac{1}{8}$-**zeitige Note**, die **Achtelsnote**, kürzer die (das) **Achtel**. — A., beſchreibe mir jetzt die Form der Achtel! — Ein jeder von euch ſoll 12 Achtelsnoten auf ſeine Tafel ſchreiben! — Bei der Aufeinanderfolge von mehreren Achteln können, des bequemeren Schreibens (und auch eines andern, ſchon im § 11 erwähnten Umſtands) wegen, die Häkchen ſo mit einander verbunden werden:

 und u. ſ. w.

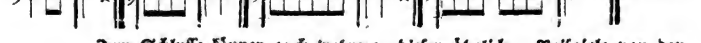
B.

a) Stimmübungen.



b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen.

Der Gang iſt ähnlich dem der Stimmübungen. Es werden zuerſt Uebungen mit 2, dann 4, darauf 6 und zuletzt 8 $\frac{1}{8}$-zeitigen Tönen aufgeſtellt und abgeſungen, wie das bei vorſtehenden 5 Uebungen ſchon der Fall war. — Bei der Aufſtellung der Diktirübungen iſt das Athemſchöpfen nicht außer Acht zu laſſen: ſie dürfen durchaus nicht zu lang ſeyn. — Einige als Gehör-, Notir- oder Diktirübungen vorzuführende Beiſpiele:



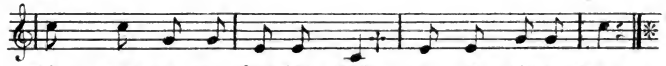
Zum Schluſſe können auch mehrere, dieſen ähnliche, Beiſpiele von den Schülern aufgezeichnet, und entweder ſogleich, oder ſpäter abgeſungen werden.

Digitized by Google

§ 13. Fortsetzung

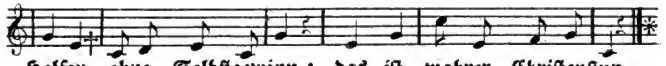
der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 12 Vorgekommene.

1) Mäßig.



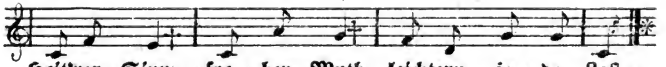
Hört, wie un-ser Liedchen flukt, wie es wieder steigt.

2) Langsam.



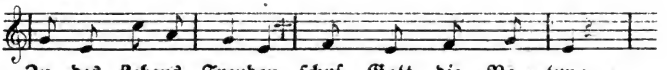
Helfen ohne Selbstgewinn: das ist wahrer Christensinn.

3) Mäßig.

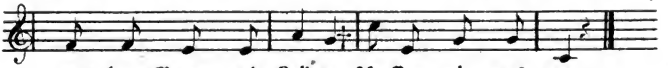


Heit'rer Sinn, fro-her Muth leichtern je-de Last.

4) Mäßig geschwind.

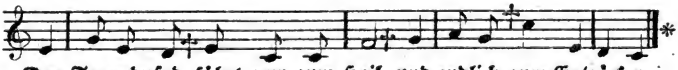


Zu des Lebens Freuden schuf Gott die Na-tur;



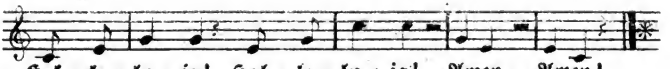
a-ber Gram und Leiden schaffen wir uns nur.

5) Langsam.



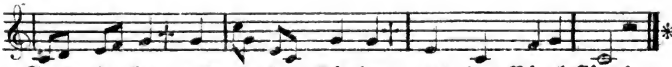
Der Tugendpfad führt nur zum Heil, und endlich zum Entzücken.

6) Geschwind.



Hal-le-lu-ja! Hal-le-lu-ja! Amen, Amen!

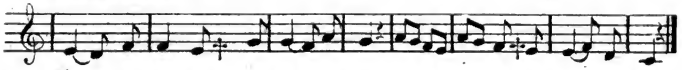
7) Geschwind.



Freu-de singt aus al-len Büschen, aus der Vögel Chor!

Digitized by Google

8) Mäßig geschwind. (D-dur.)



Komm, o Frühling, mit deinem Flor, wecke wieder des Haines Chor!

9) Nr. 37 im II. Liederhefte. (Alles nur einstimmig zu singen, so wie alle folgenden Lieder und Choräle, wenn nicht ausdrücklich das Gegentheil davon bemerkt seyn sollte.)

§ 14. Fortsetzung der Melodik.

Einübung des Tones h in Verbindung mit den Tönen c, c, g, e, f, a und d, nebst andern Uebungen zur Befestigung im Treffen der bisher vorgekommenen Töne. — Einiges aus der Intervallenlehre.

a) Stimmübungen.

Folgende 14 Tonstellungen sind in der angegebenen Ordnungsfolge zuerst an Noten in der Notenleiter, dann an solchen außer derselben einzuüben: h c, c h; a h, h a; g h, h g; d h, h d; f h, h f; e h, h e; c h, h c. — Die 6 letzteren Tonstellungen sind in Volksgesängen wenig üblich; dennoch wird es gut seyn, wenn die Schüler auch hierin gehörig geübt werden, weil sich eben durch das Treffen solcher schwierigen Tonverhältnisse die einzelnen Töne dem Gehöre viel sicherer und bestimmter, als durch die leichteren, einprägen. — Die folgenden 7 Uebungen sind in Noten umzuschreiben.

1) | 1 8 7 8 | 7 8 7 8 | 8 7 8 7 | 8 5 **1** ‖ 2) | 8 7 6 7 | | 6 7 6 7 | 7 6 7 6 | 5 L ‖ 3) | 1 8 7 6 | 5 7 5 7 | 7 5 7 5 | | 8 5 **1** ‖ 4) | 8 7 8 1 | 2 7 2 7 | 7 2 7 2 | 1 8 **1** ‖ 5) | 1 3 4 8 | 4 7 4 7 | | 7 4 7 4 | 3 8 **1** ‖ 6) | 1 8 3 8 | 3 7 3 7 | 7 3 7 3 | 2 8 **1** | 7) | 1 8 7 8 | 1 7 1 7 | 7 1 7 1 | 1 2 **1** ‖ ꝛc.

b) Gehör-, Notir- und c) Diktirübungen.

Der Gang, wie bei a).

Zum Schlusse können auch noch einige hierher gehörigen Sätzchen von den geübteren Schülern gebildet werden.

Digitized by Google

Zwischen den einzelnen Uebungssätzchen, Chorälen und Volksliedern des 15. § können den Schülern auch noch die auf Seite 57 aufgestellten Uebungen in Sekunden, Terzen, Quarten ꝛc. zu ihrer weiteren Befestigung im Treffen der bis jetzt vorgekommenen Töne vorgeführt werden.

Hier kann zugleich den Schülern folgendes Wenige aus der Intervallenlehre mitgetheilt werden:

Der Abstand (die Entfernung) eines tieferen Tones von einem höheren, oder umgekehrt, eines höheren Tones von einem tieferen, heißt Intervall (vom lat. Intervallum, Zwischenraum) oder Tonentfernung. Die Namen der Intervalle sind verschieden, je nachdem die beiden Töne um eine größere oder geringere Zahl von Notenstufen (§ 2, S. 7!) auseinander liegen. Ein Intervall, dessen Töne um zwei Notenstufen auseinander liegen, z. B. c d — d c, d e — e d, e f — f e ꝛc., heißt eine Sekunde, wenn drei Notenstufen, z. B. c e — e c, d f — f d ꝛc., eine Terz; ebenso liegen ferner die beiden Töne der Quarte um 4, die der Quinte um 5, der Sexte um 6, der Septime um 7, der Octave um 8, der None um 9, der Decime um 10, der Undecime um 11, der Duodecime um 12, der Terz- oder Tredecime um 13 Notenstufen ꝛc. auseinander. Oder anders: bei der Sekunde ist keine Zwischenstufe vorhanden, bei der Terz eine, bei der Quarte sind deren zwei, bei der Quinte drei; u. s. w. Alle diese verschiedenen Benennungen der Intervalle begreift man unter dem gemeinschaftlichen Namen der Zählnamen (vom Zählen, Abzählen der Notenstufen). Bei'm Abzählen der Notenstufen der Intervalle von unten nach oben wird dem Zählnamen der letzteren noch der Beisatz ober, und umgekehrt, beim Abzählen der Notenstufen von oben nach unten, der Beisatz unter hinzugefügt; z. B. Ober-Terz, Unter-Terz (auch: aufsteigende und absteigende Terz), Ober-Quarte, Unter-Quarte ꝛc. Es ist also die Ober-Terz von e = e g, die Unter-Terz von e = e c ꝛc. Wenn aber schlechtweg von Sekunde, Terz, Quarte ꝛc. die Rede ist, so ist damit immer die Ober-Sekunde, Ober-Terz, Ober-Quarte ꝛc. gemeint. — Die Sekundenfortschreitungen heißen auch stufenweise und alle übrigen Intervall-Fortschreitungen, z. B. in Terzen, Quarten, Quinten ꝛc., sprungweise Fortschreitungen oder Sprünge. — Zum Schlusse dieses kann von den Schülern eine Tabelle über alle in der Reihe der Töne von c bis c vorkommenden Intervalle, von den Sekunden an bis zu den Octaven, angefertigt werden; z. B. mit den Sekunden so:

1 2 3 4 5 6 7 8 ꝛc. Auch kann der Lehrer beliebig bald das eine, bald das andere Intervall vorspielen und sich dann von den Schülern das Vorgespielte näher bestimmen lassen. Aufgaben wie diese: „Singt die Terz von c, dann von f!" — „Jeder von Euch soll eine Sekunde, Terz, Quarte ꝛc. singen!" — und ähnliche werden gleichfalls nicht weniger fördernd eingreifen, um den Schülern die Intervallbenennungen geläufig zu machen.

Der L. schreibe die nachfolgenden Uebungen in Noten aus, und setze die Taktstriche, wie angegeben. Noch besser ist es, wenn er dieses Umschreiben in Noten den geübteren Schülern überläßt.

Digitized by Google

I. Fortschreitungen in

1) Sekunden: | 12 | 23 | 34 | 45 | 56 | 67 | 78 ‖ 87 | 76 | 65 | 54 | 43 | 32 | 21 ‖
2) in Terzen: | 13 | 24 | 35 | 46 | 57 | 68 ‖ 86 | 75 | 64 | 53 | 42 | 31 ‖
3) in Quarten: | 14 | 25 | 36 | 47 | 58 ‖ 85 | 74 | 63 | 52 | 41 ‖
4) in Quinten: | 15 | 26 | 37 | 48 ‖ 84 | 73 | 62 | 51 ‖
5) in Sexten: | 16 | 27 | 38 ‖ 83 | 72 | 61 ‖
6) in Septimen: | 17 | 28 ‖ 82 | 71 ‖
7) in Octaven: | 18 ‖ 81 ‖ —

II. Fortschreitungen in

1) Sekunden und Terzen: | 1213 | 2324 | 3435 | 4546 | 5657 | 6768 ‖ 8786 | | 7675 | 6564 | 5453 | 4342 | 3231 ‖
2) in Terzen und Quarten: | 1314 | 2425 | 3536 | 4647 | 6758 ‖ 8685 | 7574 | | 6463 | 5352 | 4241 ‖
3) in Quarten und Quinten: | 1415 | 2526 | 3637 | 4748 ‖ 8584 | 7473 | 6362 | | 5251 ‖
4) in Quinten und Sexten: | 1516 | 2627 | 3738 ‖ 8483 | 7372 | 6261 ‖
5) in Sexten und Septimen: | 1617 | 2728 ‖ 8382 | 7271 ‖
6) in Septimen und Octaven: | 1718 ‖ 8281 ‖

III. Fortschreitungen in

1) Sekunden, Terzen und Quarten: | 121314 | 232425 | ꝛc.
2) in Terzen, Quarten und Quinten: | 131415 | 242526 | ꝛc.
3) in Quarten, Quinten und Sexten: | 141516 | 252627 | ꝛc.
4) in Quinten, Sexten und Septimen: | 151617 | 262728 ‖ ꝛc.
5) in Sexten, Septimen und Octaven: | 161718 ‖ ꝛc.

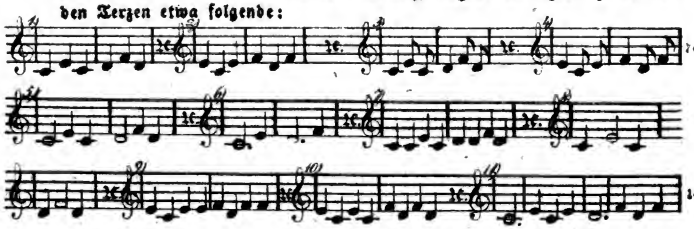
IV. Fortschreitungen in

1) Sekunden und Quarten: | 1214 | 2325 | ꝛc.
2) in Terzen und Quinten: | 1315 | 2426 | ꝛc.
3) in Quarten und Sexten: | 1416 | 2527 | ꝛc.
4) in Quinten und Septimen: | 1517 | ꝛc.
5) in Sexten und Octaven: | 1618 | ꝛc.

V. Fortschreitungen in

1) Sekunden und Quinten: | 1215 | 2326 | ꝛc.
2) in Terzen und Sexten: | 1316 | 2427 | ꝛc.
3) in Quarten und Septimen: | 1417 | ꝛc.
4) in Quinten und Octaven: | 1518 | ꝛc. u. s. w. u. s. w.

In solchen Folgereihen (Sequenzen) von Sekunden, Terzen, Quarten ꝛc. lassen sich durch das verschiedenartige Rhythmisiren derselben recht zweckmäßige und leicht ansprechende Abwechselungen anbringen; z. B. bei den Terzen etwa folgende:

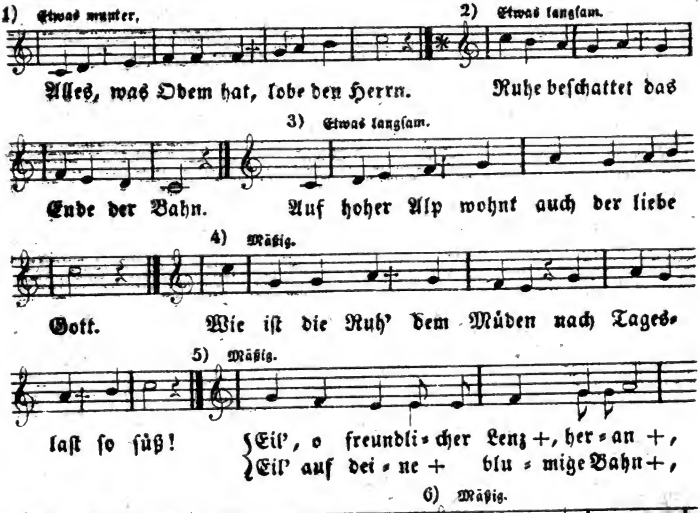


Digitized by Google

Alles dieß suche der L. auf die vorstehenden V Haupt-Uebungen anzuwenden. Die geübtern Schüler versuchen, ähnliche Folgereihen, besonders auch die Tonleiter, zu rhythmisiren. Das Bilden von Sätzen, wie die folgenden, wird ihnen nicht sehr schwer fallen:

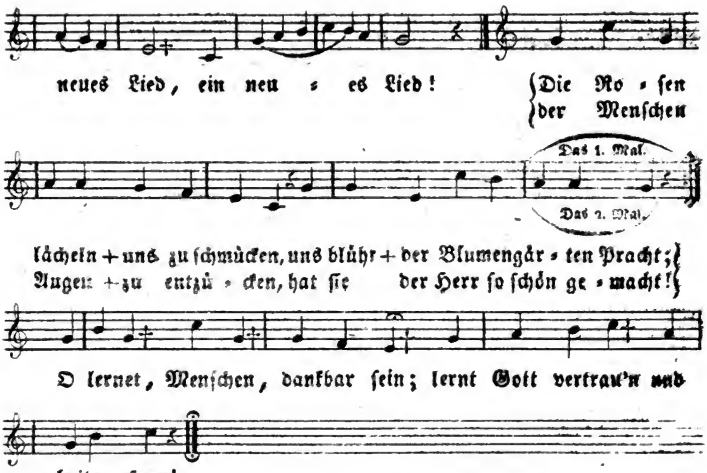
§ 15. Fortsetzung

der rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das im 14. § Vorgekommene.



Digitized by Google

7) Nicht zu langsam. (D-dur.)*)



8) Nr. 62 im II. Liederhefte. — 9) Die Choräle: Vom Himmel hoch, da komm' ich her (in Natorp's „Melodienbuch" S. 5.). — Morgenglanz der Ewigkeit (S. 109). — Christus, der ist mein Leben (S. 61). — O Ewigkeit, du Donnerwort (S. 124). — Wie schön leuchtet der Morgenstern (S. 48). — Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt' (S. 108). — Wer weiß, wie nahe mir mein Ende (S. 129). — (Alle in C-dur zu transponiren!)

Es ist nicht nöthig, daß diese Choräle alle, und zugleich auch auf einmal hintereinander weg gesungen werden.

*) Die Melodie ist zu Liedern von dem Versmaße „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ꝛc. passend.

Digitized by Google

§ 16. Fortsetzung der Rhythmik.

Die $\frac{1}{8}$-zeitige Pause.

A.

L. Taktirt mit mir in (langsamen) Achtelszeiten! — (Inzwischen singt er:)

(1. und 2. Niederschlag.) (3. N.) (4. N.) (5. und 6. N.)

L. Wie viel Töne? — Wie lang der 1. Ton? — der letzte? — und der mittlere? — Habe ich vom 1. bis zum 3. Tone fortwährend gesungen? — Wie lang die Pause? (Von der Dauer einer $\frac{1}{8}$-Zeit.)

L. A., wie würdest du diese, eine $\frac{1}{8}$-Zeit dauernde Pause nennen?
S. Eine achtelszeitige Pause; (L. kürzer:) eine Achtelspause.

L. Das Zeichen (die Pause) für die $\frac{1}{8}$-Pause ist dieß 𝄾; wan nennt es die achtelszeitige, kürzer die Achtelspause. — Mit welcher Ziffer hat diese Pause Aehnlichkeit? (Mit 7.) Und mit welcher andern schon früher vorgekommenen Pause? (𝄿) — Worin liegt der Unterschied beider? — Jeder schreibe 12 $\frac{1}{8}$-Pausen auf seine Schiefertafel! — B. soll hier an der Wandtafel versuchen, die Dauer der $\frac{1}{8}$-zeitigen Pause im Verhältniß zu allen bisher vorgekommenen Pausen durch eine gerade Linie zu veranschaulichen! —

Zuletzt: eine Zusammenstellung der gleichen Zeiten entsprechenden Noten und Pausen: 𝅝 𝄻, 𝅗𝅥. 𝄼, u.s.w.

B.

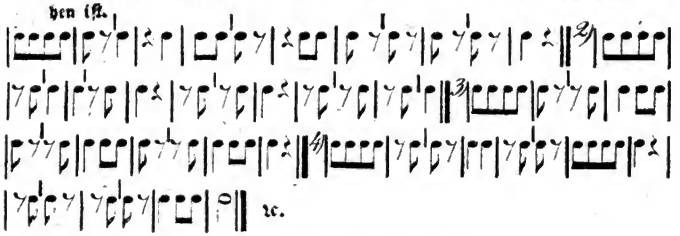
a) Stimmübungen.

Hierbei sind folgende 4 Tonfiguren zu beachten und in der angegebenen Ordnungsfolge vorzunehmen: 1) 𝅗𝅥 𝄾. 2) 𝄾 𝅗𝅥, 3) 𝅗𝅥 𝄾 𝄾 𝅗𝅥, 4) 𝄾 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄾. Eine jede derselben tritt in jeder Uebung zuerst einmal, dann mehrmals nacheinander auf. Fortwäh-

Digitized by Google

rendes Zählen (lautes und stilles) wird den Schülern die Sache um Vieles erleichtern. Jede Tonfigur werde im Anfang immer erst einige Mal recht deutlich vorgespielt. —

Um dem Auge des Schülers im Anfange etwas zu Hülfe zu kommen, können nach jeder ½-Zeit, wenn nicht schon Taktstriche da stehen, Scheidungszeichen angebracht werden, wie an folgenden Beispielen zu ersehen ist.



2c.

---

b) Gehör-, Notir- und c) Diktirübungen.

Der Gang, wie bei a).

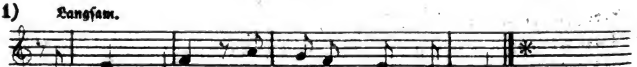
Der Kürze wegen kann der L. die Tonfigur: ♩ ♪ — die erste, diese: ♪ ♩ — die zweite, diese: ♩ ♪ ♪ — die dritte und diese: ♪ ♩ ♪ — die vierte nennen. (Dieß ist aber eine nur für den Augenblick gültige Benennung!). Er schreibe dieselben so numerirt an die Wandtafel. Sollen nun die Schüler bei den Diktirübungen z. B. den folgenden Satz: | ♩ ♪ ♩ | ♩ ♪ ♩ | 𝅗𝅥 ‖ singen; so sagt ihnen der L., sich darauf beziehend, kurz: „Singt die 1. Tonfigur 4 mal nacheinander weg, dann einen ½-zeitigen Ton!" u. s. w. — Zum Schlusse werde den Schülern die Aufgabe gestellt, kurze Beispiele, in welchen entweder eine, oder mehrere der 4 Tonfiguren vorkommen, zu notiren, oder zu singen.

---

§ 17. Fortsetzung

der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 16 Vorgekommene.

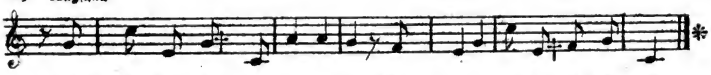
I. 1) Langsam.



Die Zeit vergeht, die Jahre schwinden hin.

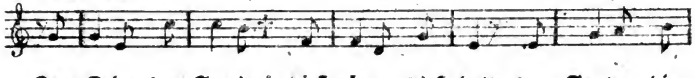
Digitized by Google

2) Langsam.



Durch Gott nur leb' und athme ich; denn seine Rechte schützet mich.

3) Etwas munter.

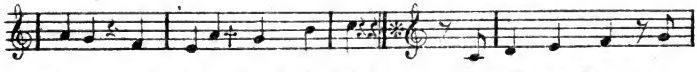


Zur Feier der Freude! dieß tönet, dieß hallt der Garten, die

4) Sehr mäßig.

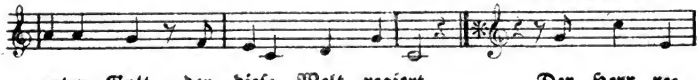
Weide, der Fels und der Wald. Wohl uns, wenn uns die

5) Etwas langsam.



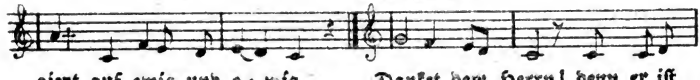
Sonne auch besser heut' verließ! Es ist ein Gott, ein

6) Ziemlich geschwind.

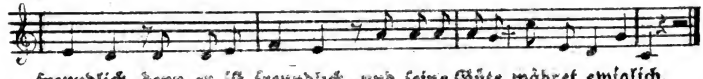


guter Gott, der diese Welt regiert. Der Herr re-

7) Etwas geschwind.

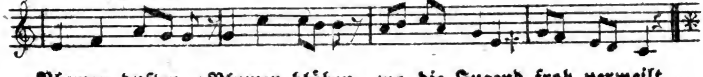


giert auf ewig und e- wig. Danket dem Herrn! denn er ist



freundlich, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich.

II. Mäßig geschwind.



Blumen duften, Blumen blühen, wo die Jugend froh verweilt.

Anmerk. Die Tonfigur kommt in einfachen Gesangstücken wenig vor.

Digitized by Google

§ 18. Dynamik.

Die allgemeinen Eigenschaften des guten Tones.

Vorbemerkung. Alles in diesem § über Dynamik Gesagte soll der Lehrer den Schülern nicht auf einmal, sondern bloß gelegentlich vortragen, oder hier eigentlich großentheils schon vorgetragen haben. Gelegenheit dazu fand und findet sich noch immer bei allen melodischen, rhythmischen, rhythmisch-melodischen und melodisch-rhythmischen Uebungen der vorhergehenden und noch folgenden §§. Fehlt nun z. B. ein Schüler im Verlaufe dieser Uebungen gegen die Reinheit und Festigkeit des Tones; so mache der L. denselben unverzüglich auf die gemachten Fehler aufmerksam. ꝛc.

Bei allen dynamischen Uebungen ist das Vorsingen — weniger das Vorspielen — von Seiten des Lehrers von überaus großer Wichtigkeit; denn dadurch, daß der Schüler gut singen hört, kann er auf die leichteste Weise gut singen lernen. Vieles Sprechen nützt hier wenig, oder nichts. Ein einziges Mal ein Beispiel gut vorgesungen, hat mehr Werth, als eine Stunde lang darüber hin und her geredet. Denn der gute Ausdruck im Singen läßt sich nicht wohl in Worten geben, sondern ist und bleibt mehr Sache des Gefühls („Der Weg durch Lehren ist lang, durch Beispiele kurz und wirksam.“)

Die allgemeinen Eigenschaften des guten Tones sind: Reinheit, Fülle, Gleichheit und Festigkeit.

a) Rein ist der Ton, wenn er nur Ton ist und nichts Fremdartiges an ihm wahrgenommen wird. Man vermeide hier das Singen durch die Nase*), das Kreischen, Brummen, Schnarren, Zischen, das Rauh- und Scharfklingende im Tone, das Stoßen und Herauspressen des Tones, das Schneidende an demselben, das Zusammenkneifen der Zähne, in der Tiefe das Knarrende, in der Höhe das Gellende eines Thiertones. Man singe nicht mit heiserer Stimme**), nicht bei krankhaftem Zustande des Körpers,

---

*) Der Nasenton entsteht durch die willkührliche, oder durch äußern Einfluß, durch Katarrh u. dgl. hervorgebrachte Verschließung der Nasenlöcher. Die Stimme nimmt hierbei nicht, wie gewöhnlich, ihren Ausgang durch Mund und Nase zugleich, sondern nur allein durch jenen; man singt also eigentlich nicht durch die Nase. Der schnarrende Beiklang scheint durch die in Erzitterung gesetzte innere Nasenhaut verursacht, und aus dem dunkeln Gefühle dieser Ursache jener Ausdruck hervorgegangen zu sein.

**) Ist die Stimme (nicht bloß momentan, sondern fortwährend) heiser, gleichsam mit einem Flore überzogen, so kann fleißiges Singen mit halber Stimme, Uebung in langen Tönen, die man schwach anfängt und dann etwas voller austönen läßt, vieles bessern.

Digitized by Google

z. B. bei einer Erkältung, beim Husten ꝛc.; nicht bei allzu fest anschließender Kleidung; nicht in einem zu kalten, weniger noch in einem zu heißen Aufenthalte. Man vermeide das zu lange, anhaltende Singen, ebenso das Schreien; presse oder spanne die Kehle nicht durch Vorbeugen oder Zurückschlagen des Kopfes ꝛc. Auch halte man den Ton nicht auf den Consonanten, sondern auf den Vokal aus, und beobachte bei jedem Vokale die gehörige Mundstellung*). Der unsaubere, dem Sprechton ähnliche Klang der Stimme, welcher besonders in der Tiefe sehr hervorstechend ist, kann leicht weggesungen werden.

b) **Voll** ist der Ton in der Regel nur dann, wenn Kehle und Mund **gehörig** (so wie es der zu singende Vokal zuläßt) geöffnet sind, die Zähne nicht aufeinander stehen, und überhaupt alle zum Singen erforderlichen Tonwerkzeuge ungezwungen und natürlich angewendet werden. Durch das Zurückdrängen des Athems wird der Ton dumpf und verschlossen. Einen dünnen, spitzigen, winzigen und dreiten Ton suche man zu vermeiden. Dasselbe gilt vom Singen mit matter **Stimme**, von dem aus der Kehle gepreßten, herausgewürgten, scharfen und rauhen Ton. Der L. verwechsele übrigens nicht das Stark- und Kräftigsingen mit dem Schreien (sehr gefährlich für die Stimme und Brust!), welches Letztere sich häufig als Eigenthum vieler Schulen, besonders der auf dem Lande, geltend macht**). (Das Schreien hat sehr oft das sogenannte **Fratzenschneiden** zur Folge.) — Es lasse sich auch der Sänger besonders die Erhaltung seiner Zähne angelegen sein. Durch Verderbniß und Ausfallen derselben, besonders der vordern, verliert die Stimme an Resonanz und Volltönigkeit, ein Verlust, der um so bedeutender wird, als der Mangel an guter und verständlicher Aussprache damit verbunden ist. — Schüler mit sonorer (hellklingender), voller, kräftiger, starker, überhaupt guter Stimme können mit vielem Vortheile zu Vorsängern benutzt werden.

c) Zur **Gleichheit** (Gleichmäßigkeit) des Tones wird erfordert, daß man beim Fortklingen desselben keine Absätze an ihm wahrnehme. Man achte hierbei auf ein geregeltes Athemholen und ein gehöriges Verbrauchen des Athems, um den Ton so anhalten zu können, daß er nicht schwanke, zittre oder stolpere (von der Abnahme der Kräfte, vorzüglich des Athemholens herrührend) u. s. w.

---

*) Es ist hierbei vor einem bei Anfängern gewöhnlichen und leicht einwurzelnden Fehler zu warnen, dem, den Mund unschlüssig, unsicher zu öffnen, oder vielmehr die Lippen auseinander zu ziehen und die Zähne mehr oder weniger geschlossen zu lassen. Die Oeffnung des Mundes muß entschlossen und rasch mit einem Ruck der Unterkinnlade, welcher Lippen und Zahnreihen auseinander zieht, geschehen.

) Sehr gut ist es, anfänglich viel mit **halber Stimme zu singen. — Einer Stimme, die zwar stark, aber dabei **schreiend** und **hart** ist, verschafft man die nöthige Biegsamkeit dadurch, daß man lange Zeit nie die ganze Stimme braucht (ganz vorzüglich nicht in den **höheren** Tönen), daß man sehr viel Scala singt, ihre Töne nicht staccato (kurz abgestoßen) angiebt, sondern sie möglichst zu verbinden sucht ꝛc.

Digitized by Google

d) Der Ton ist **fest**, wenn er in Hinsicht auf Höhe und Tiefe keine Veränderung erleidet. Um **fest** (sicher und bestimmt) zu singen, muß man dem Tone das gehörige Maß von Athem zuertheilen, das Hin- und Herschwanken (Distoniren) in den Tönen vermeiden, und den Schüler in der Regel nur solche Töne singen lassen, die er ohne große Anstrengung hervorbringen kann. Der Athem darf auch nicht gepreßt oder heftig ausgestoßen (forcirt) werden*), weil dadurch leicht das Zu-hoch-Singen herbei geführt wird. Besonders ist vor der üblen Gewohnheit zu warnen, einen unsicher getroffenen Ton durch Verstärkung erzwingen und berichtigen zu wollen. Je heftiger der Athem auf die Stimmwerkzeuge einwirkt, desto schwieriger fällt diesen eine gemessene und sichere Wirksamkeit; zu geschweigen, daß durch zu heftige Töne das eigne Gehör überäubt wird. Es ist also eben rathsam, schwerere und unsichere Töne leiser zu singen, um Stimmorgane und Ohr besser in seiner Gewalt zu behalten. — Die Festigkeit des Tones eignet man sich am besten durch das lange Anhalten**), weniger durch das schnell Vorübergehende (kurz Abgestoßene) desselben an; jenes wird besonders durch vieles **Choralsingen** gefördert. —

Durch Vereinigung der bisher genannten 4 Eigenschaften des Tones entsteht der **gute Ton**.

---

§ 19. Einleitende Bemerkungen

für den Lehrer zu § 20 und allen folgenden §§ der Melodik.

I. Eintheilung, II. Tonumfang und III. Mutation der Stimmen; IV. Brust- und Kopfstimme.

I. Eintheilung der Stimmen.

Die Singstimmen theilen sich, der Natur zufolge, in **männliche** und **weibliche**. Wenn man von den männlichen Stimmen die der **Knaben**

*) Hierbei ist das häßliche Backen-Aufblasen sehr oft mit im Spiel.

**) Bei schwacher und dünner Stimme ist das öftere Singen in langen und gehaltenen Tönen sehr nützlich; doch muß es nur allmählich und mit großer Vorsicht geschehen.

Digitized by Google

abſondert; ſo ſind die erſteren (die männlichen, oder beſtimmter geſprochen: die Männer- oder Mannsſtimmen) mehr zum Hervorbringen tieferer, und die weiblichen (wozu auch noch die Knabenſtimmen ihrer Tonhöhe nach gehören) mehr für höhere Töne geeignet. — Demnächſt laſſen ſich in jedem der beiden Stimmgeſchlechter, dem männlichen und dem weiblichen, zwei, alſo im Ganzen vier Stimmklaſſen oder Hauptarten von Stimmen unterſcheiden:

a) die hohe Männerſtimme = Tenor-Stimme, kurz: Tenor.*)
b) die tiefe Männerſtimme = Baß-Stimme, kurz: Baß.**)
c) die hohe weibliche Stimme = Sopran-Stimme, kurz: Sopran.***)
d) die tiefe weibliche Stimme = Alt-Stimme, kurz: Alt.****)

Bei einer jeden dieſer 4 Hauptſtimmen können wieder zwei Unterarten, eine höhere und eine tiefere Stimme, unterſchieden werden. Die höhere nennt man die erſte, und die tiefere die zweite; z. B. erſter (höherer) und zweiter (tieferer) Sopran, erſter und zweiter Alt, Tenor und Baß. —

Außer den 4 Hauptarten von Stimmen giebt es auch noch ſolche, welche ihres Charakters und Tonumfanges wegen als Mittelding (Zwiſchenſtimmen) von je zwei von jenen gelten können. Hierher gehören:

1) Der Mezzo- oder Halb-Sopran, tiefer Sopran, ital.: Mezzo-Soprano, franz.: Bas-dessus, oder auch Second Dessus, als

---

*) Ital.: Il Tenore; franz.: la Taille, le Tenor. — Tenore (Tenoro) = Inhalt, weil in den alten Motetten der ſogenannte Cantus firmus, d. h. der feſte Geſang, die Melodie — als Inhalt des Stücks, wozu die übrigen Stimmen figurirten (Verzierungen machten), — mehrentheils in dieſer Stimme angebracht wurde.

**) Ital.: Basso (vom Adjektiv basso = tief); franz.: la Basse, Basse chantante; lat.: Bassus.

***) Ital.: Soprano (vom lat. supra = oben, über); franz.: le Dessus; lat.: Cantus (der Geſang) oder Discantus, daher das deutſche Diskant und ital. Discanto. — Früher war der Alt, wie auch ſein Name anzeigt (altus, hoch), die Oberſtimme. Geſchickte Sänger aber wußten bei'm Vortrage deſſelben Zuſätze, Verzierungen u. dgl., die oft höher hinaufſtiegen, anzubringen, und daraus entſtand nach und nach eine Stimme über dem Alt, der Diskant. Von dieſer Art zu Singen iſt vielleicht auch die wunderliche Zuſammenſetzung der Wörter dis und cantus entſtanden: dis eine untrennbare Präpoſition (griechiſch: dia), welche in der Zuſammenſetzung gewöhnlich eine Trennung, oder Theilung, oder das Entgegengeſetzte des Simplex (Einfachen) anzeigt. — Der Italiener nennt den Sopran in der Regel nur dann Canto (Diskant), wenn dieſer als die Geſang- oder Hauptmelodie-führende Stimme (wie z. B. bei unſern 4-ſtimmigen Chorälen) auftritt.

****) Ital.: Alto, auch wohl Contr'alto; lat.: Altus, Altitonans, auch wohl Mottetus (eine aus dem 13. und 14. Jahrhundert herkömmliche Benennung); franz.: Haute-contre. (Wir verſtehen hier, wie die Folge zeigen wird, unter Contre-Alt etwas Anderes, als unter Alt.)

Digitized by Google

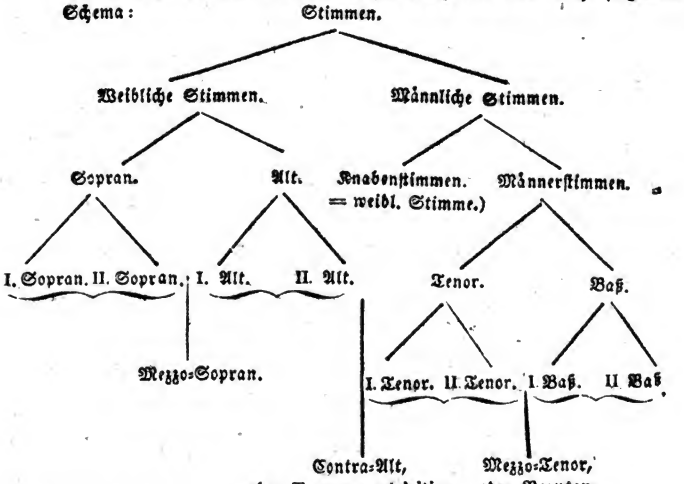
Zwischenstimme vom Sopran und Alt, die aber ihrem Umfange und Charakter nach sich mehr zu jenem (dem Sopran), als zu diesem neigt.

2) Der Contra-Alt, ital.: Contr'alto, franz.: Contre-alte, oder ital.: Tenore contr'altino (= hoher Tenor), franz.: Haute-taille oder (nach Rousseau:) Haute-contre (s. die Anmerk. zu Alto!), beides Zwischenstimmen vom Alt und Tenor, wovon sich jene (der Contra-Alt) dem Umfange und Charakter nach mehr dem Alt, diese aber mehr dem Tenor anschließt; endlich

3) der Mezzo- oder Halb-Tenor, tiefer Tenor, ital.: Mezzo-tenore, franz.: Basse taille, oder Halb-Baß, hoher Baß, Bary'ton*), ital.: Baritono, franz.: Baryton, Concordant**), jener (der Mezzo-Tenor) seinem Umfange und Charakter nach mehr dem wirklichen Tenor, dieser mehr dem vollen Baß angehörend, als Zwischenstimmen vom Tenor und Baß. —

Ein sehr hoher Sopran heißt bei den Italienern Soprano acuto (vom lat. acutus, scharf, durchdringend), oder auch Soprano sforzato (verwandt mit dem franz. forcer, zwingen, erzwingen, forciren); franz. Haut-dessus***). Eine sehr tiefe Baß-Stimme nennen die Franzosen Basse-contre (=Contra-Baß). —

Zur leichteren Uebersicht des bisher Vorgekommenen noch folgendes Schema:



*) Vom griech. Adjectiv βαρύτονος, schwer (schwer-gravis), abzuleiten.

**) Eine bei der Kirchenmusik übliche Benennung, die aber jetzt fast ganz außer Gebrauch gekommen. (Concordant, übereinstimmend. — „La Basse-taille est en quelque manière une Partie mitoyenne ou commune entre la Taille et la Basse, et s'appelle aussi, à cause de cela, Concordant" sagt J. J. Rousseau in seinem „Dictionnaire de Musique".)

***) Unter Haut-dessus oder premier Dessus ist auch häufig nur ein gewöhnlicher Sopran, und unter Bas- oder second Dessus,

Digitized by Google

In gewöhnlichen Volksschulen können in der Regel nur Sopran- und Altstimmen herangebildet werden; die Mezzo-Sopranisten singen den Sopran, und die Contra-Altisten den Alt mit.

Anmerkung. Nach der Anzahl der verschiedenen Stimmen werden die Gesänge eingetheilt in ein-, zwei-, drei-, vierstimmige u. s. w.; ferner, nach dem Stimmengeschlechte in solche für weibliche, oder für Männerstimmen, oder für beide zugleich; nach der einfachen oder mehrfachen Besetzung der Stimmen in Solo- (im weiteren Sinne des Wortes!) oder Allein- und Chor- oder Tutti-Gesänge.

Ein 1-stimmiger Solo-Gesang heißt: Solo- (im engeren Sinne des Wortes) oder Alleingesang;
„ 2- „ „ „ Duett oder Zweigesang (ital. Duetto; franz. Duo);
„ 3- „ „ „ Terzett oder Dreigesang (ital. Terzetto; franz. Trio);
„ 4- „ „ „ Quartett oder Viergesang (ital. Quartetto; franz. Quatuor);
„ 5- „ „ „ Quintett (ital. Quintetto; franz. Quintuor);
„ 6- „ „ „ Sextett (ital Sestetto; franz Sextuor);
„ 7- „ „ „ Septett (ital. Settetto; franz. Septuor);
„ 8- „ „ „ Octett (ital. Ottetto);
„ 9- „ „ „ Nonett (ital. Nonetto).

Die franz. Ausdrücke: Duo, Trio ꝛc. sind mehr bei der Instrumental-, und die ital. Ausdrücke: Duetto, Terzetto ꝛc. mehr oder weniger bei der Gesang- oder Vokal-Musik üblich. —

Bei allen mehrstimmigen Gesängen ist die höchste Stimme zugleich auch die erste, die nächst tiefere die zweite, und die nächst tiefere von der zweiten aus die dritte u. s. w. So tritt z. B. in einem vierstimmigen Männergesange der 1. Tenor als erste, der 2. Tenor als zweite, der 1. Baß als dritte, und der 2. Baß als vierte Stimme auf ꝛc.

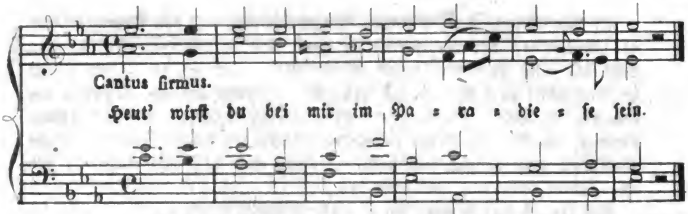
Diejenige Stimme, welche in einer mehrstimmigen Composition die Hauptmelodie führt, nennt man Hauptstimme, die übrigen Stimmen Neben-, Begleitungs- oder Füllstimmen (ital.: parte di [da] ripiéno — von ripieno, ausfüllend, und parte, Stimme — daher auch der Ausdruck Ripién-Stimme). Gewöhnlich ist die erste Stimme die Melodie-führende oder Hauptstimme (s. die Gesänge des III. Liederheftes!); doch kann auch jede andere Stimme als Hauptstimme auftreten; z. B. hier in einem Satze aus J. Haydn's „Sieben Worten des Erlösers", wo der Alt den Cantus firmus enthält*);

---

ein gewöhnlicher Alt zu verstehen. Ueberhaupt sind die franz. Benennungen für die verschiedenen Stimmen oft sehr schwankend und unsicher. (Vergl. damit Rousseau's „Dictionnaire de Musique", Art. Voix!)

*) Sopran, Tenor und Baß sind hier im Verhältnisse zum Alt sehr moderirt vorzutragen, damit letzterer gehörig hervortritt.

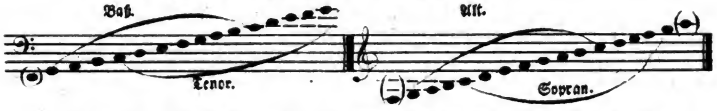
Digitized by Google



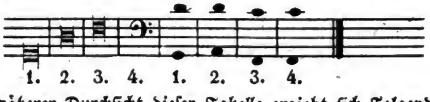
Es giebt sogar Musikgattungen, in welchen die Hauptmelodie in **allen** Stimmen durchgeführt erscheint, und wo mithin der melodische Theil derselben in jeder Stimme **gleiche** Ausbildung erhalten hat, wie z. B. im **Canon**, in der **Fuge** ꝛc.

II. Der Tonumfang (das Diapason).

einer jeden der vier Hauptstimmen ist folgender (=es):



oder kürzer, mit Gebrauch der verschiedenen Schlüssel (s. den betreffenden Anhang!), dargestellt, so:



Bei näherer Durchsicht dieser Tabelle ergiebt sich Folgendes:

1) Jede der 4 Hauptstimmen hat einen Umfang von einer **Duodecime**.*)

2) Jede der vier Hauptstimmen hat mit jeder andern Töne gemeinschaftlich; so z. B. der Baß mit dem Sopran den Ton $\overline{c}$, der Tenor mit dem Sopran die Töne von $\overline{c}$ bis $\overline{g}$, und mit dem Alt von g bis $\overline{g}$ u. s. w.**)

---

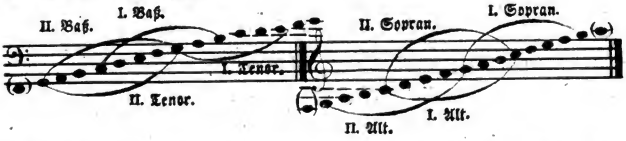
*) Dieß gilt übrigens nur von **Chor**=, nicht von **Solo**=**Stimmen**; den letzteren wird in der Regel ein größerer Umfang zugeschrieben. So hat z. B. mancher Solo=Sänger eine Stimme von dritthalb Octaven im Umfange. Auch giebt es Sopranstimmen, die bis $\overline{\overline{d}}$ und noch höher reichen. Für solche Stimmen aber setzt der Componist nur in besondern Fällen.

) Von diesen in zwei oder mehreren Stimmen zugleich vorkommenden Tönen muß bemerkt werden, daß sie sich, ungeachtet der **gleichen Höhe, dennoch in jeder einzelnen Stimme durch ihr verschiedenes Gepräge (durch ihre Klangfarbe, ihren Charakter) merklich von einander unterscheiden. (Man höre!)

Digitized by Google

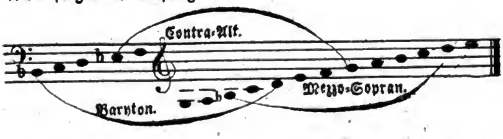
3) Der Sopran steht um eine Octave höher, als der Tenor (c̄ und c); ebenso der Alt im Verhältniß zum Baß (g und G). Der Sopran steht um eine Quarte höher als der Alt (c̄ und g); ebenso der Tenor im Verhältniß zum Baß (c und G). Der Alt steht um eine Quinte höher, als der Tenor (g und c). — Hieraus ergiebt sich, daß die Männerstimmen (Tenor und Baß) einen eben so großen Umfang haben, als die weiblichen und die Knabenstimmen (Sopran und Alt), nur daß jene um eine Octave tiefer sind, als diese. —

Bei der Unterabtheilung der 4 Hauptstimmen in die I. und II. Stimme schreibt man einer jeden der beiden letzteren, als Chorstimmen, eine Octave im Umfang zu, nämlich so:



Hiernach hat der I. Baß gleichen Tonumfang mit dem II. Tenor, der I. Tenor mit dem II. Alt, und der I. Alt mit dem II. Sopran. Das Unterscheidende dieser in ihrem Tonumfange völlig gleichen Stimmen liegt wieder in der Qualität oder dem Charakter ihrer Töne; ein II. Alt klingt anders, als ein I. Tenor ꝛc. —

Für die sogenannten Zwischenstimmen, Mezzo - Sopran ꝛc., gilt etwa folgender Umfang:



Hiernach hätte also eine jede dieser Stimmen den Umfang einer Decime. —

Schließlich sei noch bemerkt, daß bei Knaben und bei dem weiblichen Geschlechte, ihres zarten Körperbaues wegen, gewöhnlich der größte Umfang der Stimme angetroffen wird; weniger ist dieß bei Erwachsenen des männlichen Geschlechtes der Fall. Im Alter nimmt bei beiden Geschlechtern die Stimme immer mehr ab, so wie die Härte und das Zähe des Körpers zunimmt.

III. Mutation der Stimme.

Der Uebergang aus dem Knaben- in's Jünglingsalter kündigt sich unter andern Erscheinungen auch durch das sogenannte Brechen der Stimme (das Mutiren, die Mutation — vom lat. mutare, verändern — den Stimmbruch, das Stimmbrechen, franz.: Mue de voix) an, dessen Kennzeichen theils ein Verschwinden der höheren Töne, theils ein Schwächerwerden der übrigen Töne der Stimme, eine Rauhheit, Heiserkeit, kurz, der Verlust

Digitized by Google

an Fülle und Lauterkeit ihres Klanges ist. Eine solche Stimme wird dann allmählig fast um eine Octave tiefer, als vorher, und geht entweder in den Tenor, oder in den Baß über. Erst in Folge dieses Vorganges setzt sich die Stimme fest, erhält einen bleibenden Charakter, was sich sowohl durch die Fülle, Rundung und Kraft ihrer Töne, wie auch durch bestimmtere Begrenzung ihres Tonumfangs kennbar macht. Alle Urtheile über die Gestaltung einer Stimme vor der Mutationszeit sind daher bloße Muthmaßungen; denn nebstdem, daß oft die hohe Stimme durch das Mutiren tief, und umgekehrt die tiefe hoch wird, findet man auch, daß eine gewöhnliche, unscheinbare Kinderstimme oft nach der Mutation voll, metallreich und mit eigenthümlichen Reizen erscheint, während eine schöne Stimme dadurch höchst mittelmäßig wird, oder gar gänzlich verloren geht. —

Diese wichtige Periode der Mutation tritt oft früher, oft später ein — gewöhnlich zwischen dem 14. und 17. Jahre, — und hängt im Allgemeinen vom Klima, von der Lebensart und dem Gesundheitszustande des Individuums ab. In einem heißeren Erdstriche, in Städten, besonders üppigen, — bei schwachnervigen, kränkelnden und verzärtelten Knaben mutiren die Stimmen in der Regel früher, als in einem kälteren Erdstriche*), bei Kindern der Landleute, überhaupt bei gesunden Knaben. Bei den letzteren ist dagegen die Mutations-Periode schneller vorübergehend, als bei den ersteren.

Auch die Mädchen verlieren bisweilen in der Periode ihrer Naturveränderung, deren Merkmale jedoch sich bei gesunden Mädchen nicht so, wie bei gesunden Knaben lange vorherzeigen, in der Höhe etwa ein paar Töne; oder, wenn sie diese nicht ganz verlieren, so verlieren sie wenigstens die Fülle und Lauterkeit des Klanges.

Jede Anstrengung im Singen während der Mutations-Periode wirkt höchst nachtheilig auf die Stimme ein; daher darf dieselbe von Anfang bis zu Ende dieser Zeit immer nur mit der größten Schonung zu ganz leichten Uebungen angehalten, und bei diesen nicht leicht zu neuen Tönen fortgeschritten werden. Keineswegs ist aber ein in der Mutations-Periode begriffener Schüler vom Singcursus völlig auszuschließen, weil bei gänzlicher Unterlassung des Singens in dieser Zeit sehr leicht die Biegsamkeit und Weichheit der Stimme, so wie auf der andern Seite bei zu großer Anstrengung die Schönheit im Klange, besonders der Metallklang derselben verloren geht. Eben hier sind besonders die in den einzelnen §§ aufgestellten Gehör- und Notirübungen an der rechten Stelle, und können für den genannten Zweck von jetzt an immer mehr und mehr erweitert und in ihren Anforderungen gesteigert werden.

---

*) „Vielleicht an der Grenze von Norddeutschland wohl um ein Jahr später, als an der Grenze von Süddeutschland — bei übrigens gleichen Umständen." Nägeli.

Digitized by Google

IV. Brust- und Kopfstimme.

Die tieferen und mittleren Töne der Stimme sind für den Sänger am wenigsten angreifend, weil hier die Stimmorgane frei und leicht wirken, so daß diese Töne durch eine nur kleine Anstrengung der Brust leicht hervorgebracht werden. Diese Töne nennt man Brusttöne und ihre Reihe Bruststimme (ital.: voce di petto).

Die höheren Töne hingegen erfordern eine größere Anstrengung, was man bei dem Anhören derselben schon mitempfindet. Diese Töne nennt man Kopftöne, auch, besonders bei männlichen Stimmen, Falsetttöne, und ihre Reihe Kopfstimme, Falsett, Fistel (vom lat. Fistula, eine Röhre, Fistel; ital.: Voce di testa; franz.: le Fausset, oder Faucet, jenes von faux, falsch, verfälscht, nachgemacht; dieses vom lat. Faux, der Schlund, Hals, die Kehle abgeleitet — daher auch die Ausdrücke: Halsstimme, Kehlstimme).

Jede dieser beiden Tonreihen, welche nach einem von den Orgelstimmen entlehnten Ausdrucke Stimmregister genannt werden, hat einen eigenthümlichen Charakter, einen eigenen Klang. Der Klang der Kopfstimme ist hell und pfeifen- oder flötenartig; der der Brststimme voller, inniger, kräftiger, klang- und metallreicher.

In der Regel soll man sich der Brststimme, so weit es nur möglich ist, vor der Kopfstimme bedienen. Wie weit aber jene bei dem Einzelnen reiche, und wo diese anfange, das hängt von der Organisation der Stimmwerkzeuge ab. Daher ist der Eine im Stande, bei Hervorbringung der Töne in aufsteigender Ordnung manchen Ton noch als Brustton anzugeben, den ein Anderer schon mit seiner Kopfstimme hervorbringen, also durch die Fistel singen, fistuliren muß. Von jenem pflegt man zu sagen, er habe eine Brststimme, von diesem, er habe eine Kopfstimme.

Nicht bei allen Sängern ist ein entschiedenes Uebergewicht der Brusttöne, oder der Kopftöne anzutreffen. Auch ist bei jeder einzelnen Stimme die Abscheidung beider Stimmregister ihrer Natur nach keine ganz fest bestimmte, sondern es giebt an der Grenze der Brst- und der Kopfstimme einige Töne, welche sowohl mit der Brst-, als mit der Kopfstimme hervorgebracht werden können, also beiden Registern gemeinschaftlich sind. —

Aus dem Vorhergehenden ergiebt sich für die Ausbildung im Gesange, daß man

a) den Umfang der Brusttöne möglichst zu erweitern suche, indem man die Töne, welche sowohl mit der Brst-, als mit der Kopfstimme gesungen werden können, mit der Brststimme singe, doch nicht gewaltsam herausschreie;

b) die Kopfstimme, so weit sie nöthig ist, auch möglichst gut bilde, wobei vor Allem eine zu große Ausdehnung, welche der Brststimme Abbruch thun würde, und übertriebene Kraftanstrengung, welche nicht nur dem Klange, sondern auch den Stimmorganen sehr nachtheilig ist, sorgfältig vermieden werden muß; daß man

Digitized by Google

c) beide Stimmregister nach dem Charakter ihres Klanges möglichst in einander zu verschmelzen, gleichartig zu machen suche. Dieses kann durch häufiges, miteinander abwechselndes Singen, bald mit der Brust-, bald mit der Kopfstimme, in ihren gemeinschaftlichen Tönen erreicht werden. Bei dieser Uebung suche man den Klang der Kopftöne zu mildern, besonders das Gellende, welches ihn vom Klange der Brusttöne hervorstechend unterscheidet, zu beseitigen, überhaupt den Unterschied zwischen beiden Registern möglichst zu verbergen.

Bevor nun der Lehrer die nachstehenden Treffübungen des § 20 beginnt, muß er, wenn er sich nicht der Gefahr aussetzen will, die Stimmen seiner Schüler naturwidrig zu behandeln, die Stimmregister, so wie den Stimmenumfang jedes einzelnen Schülers genau untersuchen, und die von gleichem Stimmenumfange in besondere Abtheilungen bringen. Verkehrtheiten, wie z. B. das bei vielen Volksschullehrern übliche Verfahren, sämmtliche Mädchen nur Sopran, hingegen die Knaben nur Alt singen zu lassen, dürfen durchaus nicht aufkommen; indem weder den Knaben, noch den Mädchen ausschließlich der Sopran, oder der Alt zukommt*). Wer hier die von der Natur gesetzten Tongrenzen einer Stimme, besonders in ihren höhern Tönen, gewaltsam überschreitet, der legt den Grund zum Verderben der besten Stimmen. Wohl kann man eine Stimme durch vieles Singen um einige Töne nach der Höhe und Tiefe hin erweitern, aber nie für eine andere Stimmklasse umwandeln.

Die Localisation oder Stellung der Schüler, ihre (örtliche) Nähe und Entfernung von einander, richte sich nicht nur nach den Stimmregistern, sondern auch nach der Qualität der Stimmen. Ein Schüler mit einer schwachen Stimme soll eine *starke*, — eine schwankende eine *feste* (die auch bei'm Starksingen nicht distonirt) in seiner Nähe (als Halt- oder Stützpunkt) haben. Weil außerdem die Schüler der vordern Reihen die der hintern leicht hören, umgekehrt aber es sich nicht ganz so verhält; so gehören mehrere der vorzüglich starken Stimmen in die hinterste Reihe. Z. B. In einer Abtheilung von 24 Kindern, welche in drei Reihen gestellt werden, seien *sechs* starke Stimmen; so kommt in die Mitte der hintersten Reihe, auf den 4. oder 5. Platz, *eine* starke Stimme, und in dieselbe Reihe zu beiden Seiten an jeden 2. Platz auch *eine*. In die mittlere Reihe kommt an die 3. Stelle, von jeder Seite ausgezählt, *eine* starke Stimme, und die nun noch übrige 6. starke Stimme wird in die Mitte der ersten Reihe, an den 4. oder 5. Platz, gestellt.

Endlich müssen die entschiedenen Kopfstimmen und die entschiedenen Bruststimmen gehörig unter einander vertheilt sein.

Die Kennzeichen, welche auf eine überwiegende Anlage zur Kopf-, oder zur Bruststimme mit *vieler Wahrscheinlichkeit* schließen lassen, sind:

---

*) Nur 5- bis 8-jährige Kinder neigen sich Anfangs mehr zum Sopran, als zum Alte hin.

Digitized by Google

1) a. Kurzer, ſtämmiger Körperbau, vorzüglich aber breite Schultern — Anlage zur Bruſtſtimme;
b. ſchlanker Wuchs, beſonders ein dünner Hals — Anlage zur Kopfſtimme.
2) a. Ein voluminöſer (fetter, gedrängter) Ton — Anlage zur Bruſtſtimme;
b. ein zarter, feiner (nicht nothwendig ſchwacher) Ton — Anlage zur Kopfſtimme.
3) a. Wenn bei'm Aufwärtsſingen der Scala-Töne die höchſten Bruſttöne, etwa g̅, a̅ h̅, noch eben ſo voll klingen, wie die tieferen — Anlage zur Bruſtſtimme;
b. wenn bei'm Abwärtsſingen die tiefſten Kopftöne, etwa d̅ und c̅, noch ſo voll klingen wie g̅ und f̅ — Anlage zur Kopfſtimme.

Durchaus genau kann aber dieſe Beobachtungen nur der feinfühlende, feinhörende, und eben an ſolcherlei Prüfungen gewohnte Muſiker machen.

---

§ 20. Fortſetzung der Melodik.

Erweiterung der C-dur-Tonleiter durch Vorführung der Töne d̅, e̅, f̅, g̅ und a̅. Einübung dieſer Töne ohne beſondere Berückſichtigung des eingeſtrichenen Tonfachs.

A.

Der L. ſpielt folgende Töne langſam und deutlich vor: c̅ d̅.

L. Wie viel Töne? — Der erſte dieſer Töne iſt Hoch-c̅. Iſt der zweite Ton höher, oder tiefer, als Hoch-c̅? — Auch höher, als die früher eingeübten Töne (von c̄ bis c̅)? — Haſt du den Namen dieſes Tones ſchon kennen gelernt? — (Er ſpielt die Töne c̅ d̅ noch einmal vor.) Wer kann dieſe beiden Töne auf la ſingen? — Jetzt im Chor! — Singe dieſe Töne, mit dem höheren anfangend! (d̅ c̅.) — Recht ſo! Nun daſſelbe im Chor! — Singe die beiden Beiſpiele (c̅ d̅—d̅ c̅) hintereinander weg! — Alle! —

L. (Unmittelbar auf das Vorhergehende die Töne c̅ d̅ e̅ vorſpielend:) Wie viel Töne? — Wer weiß den Namen für den erſten Ton? — und wie heißt der zweite Ton? — der dritte? (S.: Beides wiſſen wir nicht.) — Findet ihr nicht einige Aehnlichkeit unter

Digitized by Google

den vorhin vorgespielten Tönen (c̄ d̄) und diesen? — Hört zu! ich will euch beide Beispiele noch einmal vorspielen. (Er spielt: c̄ d̄ — sodann nach einer kleinen Pause: c̄ d̄ ē.) Nun, was meint ihr? (Der 1. und 2. Ton im ersten Beispiele = dem 1. und 2. Tone im zweiten.) Welcher Ton im zweiten Beispiele ist der höhere, der 2. oder der 3.? — (Die Töne c̄ d̄ ē wiederholt vorspielend:) Wer kann diese Töne auf la vorsingen? — A., dasselbe! — Jetzt B.! — rc.

Nicht alle Schüler singen c̄, f̄, ḡ und ā; deßwegen ist es passend, wenn bei'm Chorsingen sämmtliche Uebungsbeispiele um 2—3 Töne, wie es gerade dem Stimmumfange der Schüler am besten zusagt, tiefer gesungen werden.

L. (Gleich nach c̄ d̄ ē — ē d̄ c̄ vorspielend:) Wie viel und welche Töne habe ich jetzt gespielt? (Dieselben, wie vorher, nur daß zuletzt mit dem höheren Ton angefangen wurde.) Singe dieses nach! — Alle! — Singe diese Töne auf- und abwärts! — Alle! — Wie viel Töne, die höher sind, als Hoch-c̄, kennt ihr nun schon? —

Auf ähnliche Weise, wie vorher, führe der L. den Schülern die folgenden Beispiele vor, und übe ihnen dieselben ein; ein jedes derselben müssen sie zuletzt ohne weitere Nachhülfe des Lehrers singen können.

1) c̄ d̄ ē f̄, f̄ ē d̄ c̄. 2) c̄ d̄ ē f̄ ḡ, ḡ f̄ ē d̄ c̄.
3) c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā, ā ḡ f̄ ē d̄ c̄.

Satz: „Wir kennen, außer den früher vorgekommenen Tönen noch 5, die höher sind, als Hoch-c̄."

L. (c̄ vorspielend.) Das ist Tief-c̄. — (Er spielt ferner: c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā.) Welche Töne habe ich jetzt gespielt? — Singt diese Töne auf la! — (Gleich darauf spielt er: c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā.) Der 1. dieser 6 Töne ist? (Hoch-c̄.) Bemerkt ihr in dieser und der vorigen Tonreihe nicht einiges Aehnlich-Klingende?

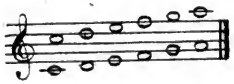
Wenn die Schüler nicht gleich auf die Tonähnlichkeit beider Tonreihen kommen sollten, so muß sie der L. wiederholt vorspielen.

Die Schüler werden dadurch gewiß leicht auf die Antwort: „Die 6 Töne des ersten Beispiels klingen gerade so, wie die des letzten, nur daß diese höher, jene tiefer sind" — hingeleitet.

L. Damit ihr euch von dieser Aehnlichkeit des Klanges noch näher überzeugt, sollt ihr jetzt die 6 Töne des ersten Beispiels singen; gleichzeitig damit werde ich die 6 höheren Töne dazu spielen. (c̄ vorspielend:) Das ist Tief-c̄. Fangt an, und in dieser Bewegung: (er zählt: eins, zwei taktmäßig vor). —

Digitized by Google

Die Schüler singen jetzt die tieferen Töne mit la, und der L. spielt die höheren dazu, wie folgt:



L. Nun dasselbe abwärts! — Die 1. Abtheilung soll die höheren, die 2. Abtheilung die tieferen Töne singen! — Wohl bemerkt? — Von dieser Ton-Aehnlichkeit beider Tonreihen kommt es auch, daß man den höheren Tönen dieselbe Benennung beilegt, wie den tieferen. Die (höheren) Töne, welche ich so eben mitspielte, heißen auch wieder: c d e f g a, und zwar zum Unterschiede von den tieferen Tönen Hoch-$\bar{c}$, Hoch-$\bar{d}$, Hoch-$\bar{e}$, u. s. w. Mit Hoch-$\bar{c}$ fängt also wieder eine neue Achterreihe, Tonleiter, Scala, ähnlich der früheren, an; von letzterer ist Tief-$\bar{c}$, und von der neuen Hoch-$\bar{c}$ der Grund- oder Anfangston. — Singe die Töne der neuen Tonleiter auf- und abwärts mit Buchstabennamen! — A., kannst du wohl die ganze Reihe von Tönen von Tief-$\bar{c}$ bis Hoch-$\bar{a}$ singen? — Wenn wir bei der Benennung der Töne nach Zahlnamen eben so verfahren wollten, wie bei der Buchstabenbenennung, wie müßte dann Hoch-$\bar{c}$ oder der 8. Ton eigentlich heißen? (Hoch-Eins.) Recht! Und wie die folgenden Töne? (Hoch-Zwei, Hoch-Drei ꝛc.) Beim Singen dieser höheren Töne spricht man, wie bei den tieferen, eins, zwei, drei, vier ꝛc. A., thue das! — Jetzt die ganze Reihe von Tönen von Tief-Eins bis Hoch-Sechs! — Dasselbe abwärts! — Außer diesen Tönen giebt es auch noch mehrere, die höher sind, als Hoch-Sechs; z. B. Hoch-Sieben, Hoch-Acht und andere, von welchen man aber, da sie für die meisten Stimmen zu hoch sind, wenig Gebrauch macht. Hört zu! ich will euch die ganze Tonreihe von Hoch-Eins bis Hoch-Acht auf der Violine vorspielen. — Statt des bei Buchstaben- und Zahlnamen gebräuchlichen Beisatzes Tief, Hoch (z. B. Tief-$\bar{c}$, Hoch-$\bar{c}$; Tief-1, Hoch-1 ꝛc.) ist es üblich, sich der Wörter ein-(mal-) gestrichen, zwei-(mal-) gestrichen zu bedienen; Tief-$\bar{c}$ ist dann soviel als eingestrichenes c oder eins, Hoch-$\bar{c}$ soviel als zweigestrichenes c oder eins; ebenso giebt's ein eingestrichenes d, e, f, g, a und h (zwei, drei, vier ꝛc.), ferner ein zweigestrichenes d, e, f, g, a und h (zwei, drei ꝛc.) — Die Wörter ein- und zweigestrichen kommen von der Bezeichnung der Töne durch Buchstaben: man setzt nämlich über die letzteren, wenn irgend ein Ton aus der eingestrichenen Tonreihe bezeichnet werden soll, einen Querstrich, und bei der Bezeichnung irgend eines Tones aus der zweigestrichenen Tonreihe zwei Querstriche; z. B. $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$. Die 7 ersten Töne bilden zusammen

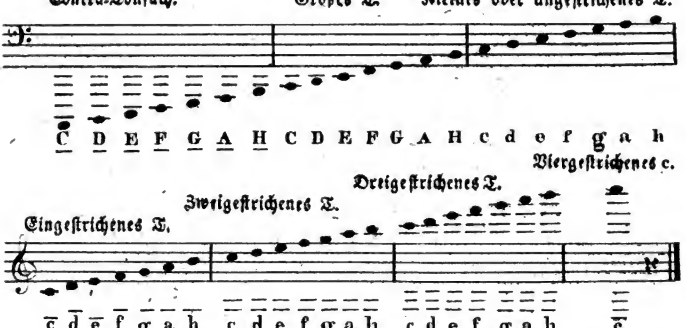
Digitized by Google

das eingestrichene, und die 7 letzteren das zweigestrichene Tonfach. Woher mag wohl der Name Tonfach*) kommen?

Anmerkung. Später, sobald die sogenannten Zwischen- oder chromatischen Töne vorgeführt worden, ist die Erklärung von Tonfach also zu vervollständigen: „Tonfach (nicht Octave, welcher Ausdruck hier als unpassend vermieden worden) ist eine Gesammtheit von 12 zunächst aneinander liegenden Tönen, von welchen irgend ein c (c, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$ ꝛc.) den Anfangs-, und das diesem nach der Höhe hin zunächst liegende h (von c = h, von $\bar{c}$ = $\bar{h}$ ꝛc.) den Schlußton bilden.

L. Wir werden die Benennungen ein- und zweigestrichen auch in Zukunft beibehalten, und die Beisätze Hoch und Tief nur bisweilen gebrauchen. — Früher schrieb man, statt $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$ ꝛc. und c, d, e ꝛc. so: cc, dd, ee ꝛc. und ccc, ddd, eee ꝛc.; sonach haben die über den einzelnen Buchstaben stehenden Striche dieselbe Bedeutung, wie z. B. bei der deutschen Schreibschrift der Strich über dem n, m ($\overline{n}$, $\overline{m}$).

Für den L. stehe hier, zur spätern Ausführung, eine vollständige Tabelle über die verschiedenen Tonfächer:



Ein noch tieferes, als das Contra-Tonfach (auch großes eingestrichenes Tonfach genannt), welches auf der Orgel durch ein 32-füßiges Register erklingt, heißt Subcontra-Tonfach (= großes zweigestrichenes Tonfach). Die einzelnen Töne desselben werden mit Buchstaben also bezeichnet: $\underline{\underline{C}}$ $\underline{\underline{D}}$ $\underline{\underline{E}}$ ꝛc., oder $\overline{\underline{\underline{C}}}$ $\overline{\underline{\underline{D}}}$ $\overline{\underline{\underline{E}}}$ ꝛc. (Die Contra-Töne dann so: $\overline{C}$ $\overline{D}$ $\overline{E}$ ꝛc.). $\underline{\underline{C}}$ ist der tiefste Ton des ganzen Tonreichs oder Tonsystems, und C der tiefste Ton, welchen eine tiefe Männerstimme noch eben deutlich hervorbringen kann. Als die ungefähre Höhe-Grenze des Umfangs der Menschenstimme (des Soprans) kann das $\bar{\bar{c}}$ angeführt werden; denn die Töne über $\bar{\bar{c}}$ hinaus sind

*) Statt Tonfach gebraucht J. Gersbach das Wort Stiege. (Nicht unpassend.)

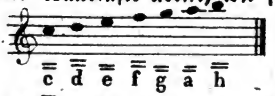
Digitized by Google

schon seltene Ausnahmen. — Die Reihenfolge der Tonfächer von dem tiefsten zum höchsten könnte zur allgemeinen Uebersicht und, indem wir das Tonfach mit T. oder t. bezeichnen, kurz auch so dargestellt werden: T. T. T. t. t. t. t. t. t. — Nach einem von den Orgelregistern entlehnten Ausdrucke heißt das Subcontra-Tonfach das 32-füßige, das Contra-Tonfach das 16-füßige, das große T. das 8-füßige, das kleine T. das 4-füßige, das (kleine) ungestrichene T. das 2-füßige, das (kleine) zweigestrichene T. das 1-füßige, das (kleine) dreigestrichene T. das ½-füßige Tonfach; ꝛc.

L. Auf welcher Stufe des Liniensystems steht die Note für c? — Welches wird demnach wohl die Notenstufe für d sein?

S. Die 4. Linie; denn d ist der nächst höhere Ton von c, und daher muß auch die Note für d auf die nächst höhere Stufe von der für c — hier auf die 4. Linie — zu stehen kommen.

Ebenso werden die Notenstufen für die Tönen e, f, g, a und h aufgesucht und auf der Wandtafel notirt, wie folgt:



c d e f g a h

Bei der Note für a mache der L. auf die erste Hülfslinie nach oben, als Gegensatz zur ersten Hülfslinie nach unten (auf welcher c steht) aufmerksam. Die Note für h steht über der ersten, und die Note für c auf der zweiten Hülfslinie nach oben. ꝛc.

L. In Ziffern könnten die Töne von c bis h also bezeichnet werden:

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Die Ziffern für die Töne des 1-gestrichenen Tonfachs stehen in, und die für die Töne des 2-gestrichenen über der Linie.

Die Schüler werden jetzt im Auswendiglernen der Notenstufen für die Töne von d bis a geübt. Der L. stelle Fragen und Aufgaben, wie diese: „Wo steht die Note für d, für e ꝛc.?" — „Welches ist die Notenstufe für d, für f ꝛc.?" — „Schreibt die Noten für folgende Töne: für e, d, g, a ꝛc.!" — ꝛc.

B.

a) Stimmübungen.

Von nachstehenden, in Noten umzuschreibenden Treffübungen bleiben für den Anfang alle Fortschreitungen aus den Tönen des eingestrichenen in die des zweigestrichenen Tonfachs ausgeschlossen; erst mit dem § 24 tritt die Verbindung beider Tonfächer ein. Es können diese Uebungen wieder, wie früher, auch an der Notenleiter (und wo möglich taktmäßig) vorgenommen werden.

Durch die größere Ziffer sei hier die 𝅗𝅥, durch die kleinere die ♩, durch die größere Ziffer mit einem Punkte die 𝅗𝅥., und durch die näm-

Digitized by Google

liche mit zwei Punkten die ○ bezeichnet. Die Pausen bleiben bei der Ziffernbezeichnung dieselben, wie bei der der Noten.

1) | 1 2 3 4 | 5: | 5 4 3 2 | 1. 𝄽 ‖ 2) | 1 5 1 5 | 5 1 5 1 ‖
3) | 1 3 1 3 | 3 1 3 1 ‖ 4) | 1 3 5 | 3 5 3 5 | 5 3 5 3 | 3 5 3 1 ‖
5) | 1 2 1 2 | 2 1 2 1 ‖ 6) | 1 2 3 | 2 3 2 3 | 3 2 3 2 | 1. 𝄽 ‖
7) | 1 2 1 5 | 2 5 2 5 | 5 2 5 2 | 1. 𝄽 ‖ 8) | 1 1 2 3 | 4 5 4 5 |
| 5 4 5 4 | 3 2 1 ‖ 9) | 1 2 2 3 | 3 4 3 4 | 4 3 4 3 | 2 3 1 ‖
10) | 1 3 2 4 | 2 4 2 4 | 4 2 4 2 | 1 2 1 ‖ 11) | 1 2 3 4 | 1 4 1 4 |
| 4 1 4 1 | 1 2 1 ‖ ꝛc.

Der Ton a kann vorerst noch übergangen und später eingeübt werden; eines Theils kommt er in einfachen Gesängen wenig vor, und andern Theils wird er wegen seiner Höhe von den noch ungebildeten Kinderstimmen selten rein getroffen. — In der Aufeinanderfolge der Töne ist hier der in vorstehenden § § 2, 6, 10 und 14 aufgezeichnete Gang befolgt, nur mit der einzigen Abänderung, daß d dem f vorangestellt worden. Auch die Tonstellungen sind dieselben, wie früher. — Wie aus dem in § 19 angedeuteten Stimmenumfange hervorgeht, müssen die Altistен sämmtliche Uebungen um einige Töne tiefer, etwa in As-, A- oder B-dur, anstimmen; dabei sind besonders die schwächlichen Kinder sehr zu schonen. — Von jetzt an lasse auch der L. hauptsächlich nach Buchstaben-, weniger nach Zahlnamen singen; letztere müssen ohnehin, bei Vorführung der chromatischen Töne, bald weichen. Auch ist es sehr zweckmäßig, wenn bei den Treffübungen jeder Ton mehr mit seinem eigentlichen Buchstabennamen, als mit la abgesungen wird, damit Ton, Name und Note sich zugleich einprägen. Die Silbe la ist mehr für solche Uebungen geeignet, wo es hauptsächlich auf Bildung der Stimme abgesehen ist.

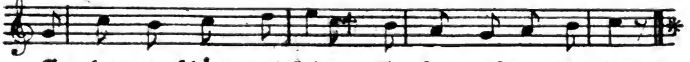
Der Gang der b) Gehör- und Notir-, und der c) Diktirübungen, wie oben bei a).

Zum Schlusse können auch wieder einige Sätzchen von den Schülern gebildet werden.

§ 21. Fortsetzung

der rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 20 Vorgekommene.

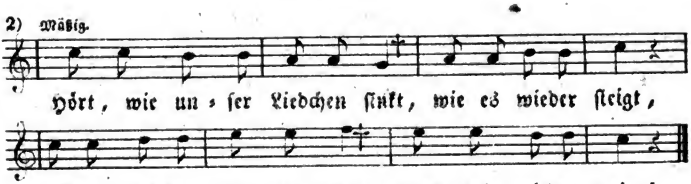
1) Mäßig.



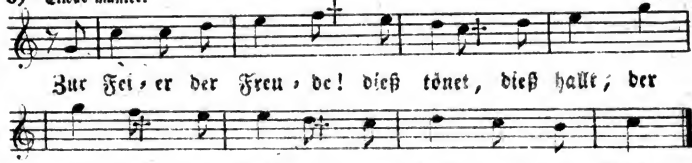
Ge-sang verschönt das Leben, Ge-sang erfreut das Herz.

Digitized by Google

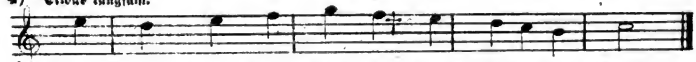
2) Mäßig.



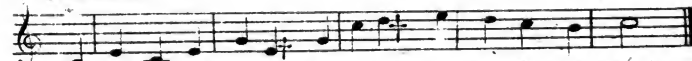
3) Etwas munter.



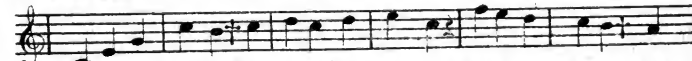
4) Etwas langsam.



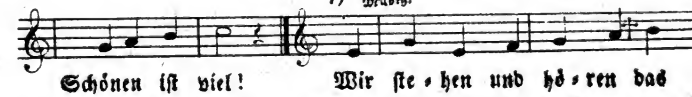
5) Etwas munter.



6) Etwas munter.



7) Mäßig.



8) Etwas langsam.

9) I, 1.

Digitized by Google

§ 22. Fortsetzung der Rhythmik.

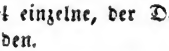
Der $\frac{2}{4}$-Takt*). — Der Auftakt.

A.

L. In wie viel gleiche Zeittheile (Zeitabschnitte) läßt sich eine Minute, eine Sekunde theilen? (Eine Minute in 60 Sekunden ꝛc.) In ähnliche Zeittheile zerfallen auch die Musikstücke, die Liedchen, welche ihr bisher singen gelernt. Jeder einzelne Zeittheil wird dem Gehöre durch die während seiner Dauer zu singenden (spielenden) Töne bemerklich. Man legt in der Regel auf den Anfangston in einem solchen Zeittheile den Hauptaccent oder den Hauptnachdruck. So oft also in einem Singstücke dieser besonders benachdruckte (accentuirte) Ton vorhanden ist, so viel einzelne, der Dauer nach gleiche Zeittheile lassen sich darin unterscheiden.

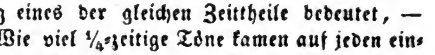
Ohne die Accente würde unser Gehör keine Veranlassung finden, in einer Folge von Tönen lauter gleich lange Glieder, Schritte, Tonschritte oder Fortrückungen von bestimmter Art zu unterscheiden.

L. Taktirt mit mir in (mäßig langsamen) $\frac{1}{4}$-Zeiten, und merkt, aus wie viel einzelnen und gleichen Zeittheilen das nun folgende Beispiel besteht.

Er spielt Folgendes nach der hier angedeuteten Betonung: 

L. Wie viel Töne? — Was für Töne der Dauer nach? — Wie viel benachdruckte oder accentuirte Töne**)? Und da jeder accentuirte Ton den Anfang eines der gleichen Zeittheile bedeutet, — wie viel solcher? (2). — Wie viel $\frac{1}{4}$-zeitige Töne kamen auf jeden einzelnen Zeittheil? — (Das Beispiel wiederholt vorspielend:) Singe dieses Beispiel mit der gehörigen Betonung! — Alle! — Singe 3 (dann 4) solcher aus $\frac{1}{4}$-zeitigen Tönen bestehenden Zeittheile! — Im Chor! —

L. Taktirt mit mir in $\frac{1}{4}$-Zeiten! —

Inzwischen spielt er Folgendes in angegebener Betonung: 

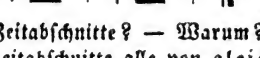
*) Für niedere Volksschulen bedarf das hierüber Gesagte vieler Abkürzungen. Es gilt diese Bemerkung auch für die weiter unten vorkommenden Taktarten.

**) Die accentuirten Töne nennt Nägeli Drucktöne, die nicht-accentuirten Halltöne.

Digitized by Google

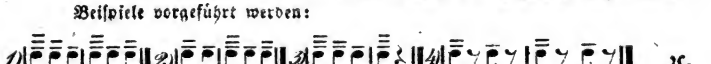
L. Wie viel und was für Töne der Dauer nach? — Wie viel einzelne Zeittheile habt ihr hier bemerkt? — Und warum zwei? — Singe dieses Beispiel! — Im Chor! — Das wievielste Achtel in jedem Zeitabschnitte erhielt den stärksten Nachdruck? (1.) Welches den minder starken? (3.) Und wie verhält sich's hierbei mit dem 2. und 4. Achtel? (Diese wurden am schwächsten von allen, und zwar gleichmäßig ausgehoben.) Recht! Seht, hier (= – = – oder = ⌣ ⌣ ⌣ an die Tafel schreibend) steht das stärkere und schwächere Hervorheben der einzelnen Achtel durch Querstriche angedeutet ꝛc. Wer singt lauter ⅛-zeitige Töne während der Dauer von 3 (dann 4) solcher Zeittheile? — Alle! Wer kann 4 solcher Zeittheile die beiden ersteren durch lauter ¼-zeitige und die beiden letztern durch lauter ⅛-zeitige Töne, singend darstellen?

L. Taktirt in ¼-Zeiten!

Inzwischen spielt er: 

L. Wie viel einzelne Zeitabschnitte? — Warum? — Waren die einzelnen Töne in jedem Zeitabschnitte alle von gleicher Dauer? — A., singe das Beispiel mit der gehörigen Betonung! — Alle! — Wie wurde hier betont, und wer kann die Betonung durch die oben angegebenen Zeichen darstellen? — A. soll 3 (dann 4) solcher Zeitabschnitte durch dieselben Töne singend darstellen ꝛc.

In vorstehend angegebener Weise können den Schülern noch folgende Beispiele vorgeführt werden:

 ꝛc.

L. Laßt uns einmal versuchen, die Dauer aller bisher vorgekommenen Zeittheile in Noten, oder Pausen darzustellen! — Zuerst haben wir Zeittheile in lauter ¼-zeitigen Tönen gesungen; ich schreibe also hier (auf die Tafel) zwei ¼-Noten: ♩♩. Auf diese Zeittheile folgten solche mit was für Tönen? — (Er schreibt: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) Was folgte nun? ꝛc. Wenn ihr die einzelnen Zeittheile nach dieser Zusammenstellung in Bezug auf ihren Zeitwerth miteinander vergleicht, findet ihr da den letztern in allen Zeittheilen gleich, oder ungleich? — Wie lang der Zeitwerth eines jeden Zeittheiles? (= einer ½-Zeit.) Recht so! Aber was findet ihr bei der Vergleichung der einzelnen Zeittheile nicht immer gleich? (Die Noten- und Pausengattungen, in welchen die Zeittheile dargestellt sind.) Gut! Ihr ersieht daraus, daß die Zeittheile eines Singstücks alle von gleichem Zeitwerthe sind, und daß dieser theils in gleichen, theils in ungleichen Noten- und Pausengattungen dargestellt werden kann. — A., wie heißt der Satz? ꝛc. —

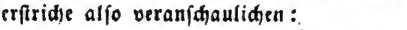
Digitized by Google

L. Man nennt einen solchen Zeittheil einen Takt; unter einem solchen versteht man also? (Einen der dem Zeitwerthe nach gleichen, und durch den Vortrag der Töne eines Musikstücks sich näher bestimmenden Zeittheile, oder, wie G. Weber sagt: „Ein Maß [Metrum] für mehrere Zeiten".) Wodurch könnt ihr den Anfangston in einem solchen Takte gewöhnlich erkennen? (Durch den Accent.)

Anmerkung. Bei den Pulsschlägen bemerkt man ähnliche Fortrückungen, wie bei den einzelnen Takten, welches sehr wahrscheinlich die Veranlassung zu dem Gebrauche des Wortes Takt (vom lat. tactus, Gefühl, oder auch die Wirkung dadurch,) gegeben.

L. Sehr oft versteht man unter Takt auch die dessen Dauer darstellenden Töne, oder Pausen. Wenn ich demnach sage: „Singt den 1., 2. ꝛc. Takt", so heißt das soviel als: „singt die den 1., 2. ꝛc. Takt in seiner Dauer darstellenden Töne"! ꝛc.

L. Die Dauer der einzelnen Takte in einem Tonstücke kann man durch (gleich lange) Querstriche also veranschaulichen:

 u. s. w.

L. Ein durch zwei ¼-zeitige Töne dargestellter Takt wäre so zu theilen: , ein durch zwei ⅛-zeitige Töne und einen ¼-zeitigen Ton dargestellter Takt so: . Wie müßte der den Takt vorstellende Querstrich getheilt sein bei einem durch vier ⅛-zeitige Töne dargestellten Takte? ꝛc.

Bei den Gedichten findet sich etwas den Takten sehr Aehnliches: die Versfüße (Trochaeus, Jambus, Spondeus ꝛc.), worauf der L. seine Schüler aufmerksam machen kann. Nr. 17 und 30 des II. Liederhefts u. dgl. können als Beispiele benutzt werden u. s. w.

L. Seht die obige in Noten gegebene Zusammenstellung aller bisher gesungenen Takte näher an! Wie lange dauert jeder einzelne Takt, nach der ½-Zeit bestimmt? (Gerade so lange als eine ½-Zeit.) Recht! Und wie lang die Dauer eines jeden Taktes nach ¼-Zeiten (dann nach ⅛-Zeiten) bestimmt? (Zwei ¼-, vier ⅛-Zeiten.) Recht so! Man könnte daher einen solchen Takt entweder den halb- oder zweiviertels- oder vierachtelszeitigen Takt nennen; dieß zum Unterschiede von andern Takten, die von noch längerer, oder kürzerer Dauer sind, und die ihr später näher kennen lernen sollt. Wir wollen von diesen 3 Benennungen nur die eine: zweiviertelszeitiger, kürzer: Zweivierteltakt, beibehalten. Man pflegt von einem aus lauter ²/₄-Takten zusammengesetzten Musikstücke zu sagen: „es gehe aus dem ²/₄-Takt."

Digitized by Google

L. In der Musikschrift werden zu Anfang und zu Ende der den einzelnen Takt darstellenden Noten oder Pausen zwei (durch die 5 Linien des Liniensystems gezogene) senkrechte Striche gesetzt. Es ist euch das zum Theil schon aus dem früheren Singunterrichte bekannt.

Er spielt einige Beispiele aus dem § 21 vor, und läßt dieselben auf der Wandtafel notiren.

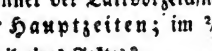
L. Seht hier (auf die Taktstriche zeigend)! diese senkrechten Striche heißen? (Taktstriche.) Erklärung! — Sehr oft versteht man unter Takt auch noch die zur Darstellung desselben erforderlichen Noten und Pausen, oder mit andern Worten: die durch je zwei und zwei (nächst zusammenstehenden) Taktstriche eingeschlossenen Noten oder Pausen.

L. Es ist üblich, zu Anfange eines jeden Musikstücks, dem der $^2/_4$-Takt zu Grunde liegt, noch die Ziffern 2 und 4 in Form eines Bruches, z. B. $^2/_4$, zu setzen, (siehe die Uebungssätzchen des § 25!) und dieses heißt: die Taktvorzeichnung, auch wohl: die Taktzeichen. Im Anfangstakte eines jeden Musikstücks — sei er vollständig, oder unvollständig — fehlt in der Regel der erste Taktstrich; z. B. im 11. Liederhefte bei den Nummern 7, 30 u. dgl. Wir werden diesen Gebrauch künftig auch beibehalten. Bei der Taktvorzeichnung $^2/_4$ zeigt die Ziffer 2 an, aus wieviel, und die 4, aus was für Theilen jeder einzelne Takt bestehe; mit andern Worten: der Nenner des Taktbruchs bestimmt die Art, Größe, und der Zähler die Zahl der Haupttheile oder Hauptzeiten, woraus ein Takt besteht.

L. Zwei $^1/_4$-Zeiten sind wie viel $^1/_8$-Zeiten? — und wie viel $^1/_2$-Zeiten? — Hiernach könnte man, statt der Taktvorzeichnung $^2/_4$, auch wohl diese schreiben: $^4/_8$ oder $^1/_2$, wie auch schon aus den verschiedenen, oben angeführten Benennungen des $^2/_4$-Taktes hervorgeht. Man giebt aber der Vorzeichnung $^2/_4$ dann den Vorzug, wenn in dem betreffenden Tonstücke mehr die $^1/_4$-, als die $^1/_8$-, oder $^1/_2$-Zeiten vorkommen. Auch werden in der Regel nur die durch den Nenner des Taktbruchs bestimmten Zeiten beim Taktiren angegeben; alsdann wären bei $^1/_8$- oder $^1/_2$-Zeiten die Taktschläge entweder zu geschwind, oder zu langsam, und folglich viel unbequemer zu taktiren, als die $^1/_4$-Zeiten. Wir bleiben also für's Erste bei der Vorzeichnung $^2/_4$. — Diejenigen Zeiten eines Taktes, welche durch den Nenner der Taktvorzeichnung angegeben werden, heißen Takttheile oder Hauptzeiten; im $^2/_4$-Takt: die Viertel.

L. Ist Takttheil = Theil eines Taktes? —

L. (Folgendes Beispiel auf die Tafel schreibend und dann in gleichmäßig stark accentuirten Tönen vorspielend:)



L. Wie habe ich hier betont? Alles gleich stark, oder nicht? — Klingt das angenehm? — Wenn ich aber so betonte? (Das vorste-

Digitized by Google

hende Beispiel richtig betont vorspielend.) — Recht! So muß eigentlich betont werden, wenn es auf unser Gehör einen angenehmen Eindruck machen soll. Habe ich hier auch alle Zeiten gleich stark betont? — Recht; ein solches, bald stärkeres, bald schwächeres und regelmäßig wiederkehrendes Hervortreten der einzelnen Töne in einem Tonstücke heißt: das (natürliche) Tongewicht, Zeitgewicht oder die Betonung.

(Für den L.:) Ein dem natürlichen Tongewichte entgegengesetztes ist das künstliche; letzteres fände z. B. da Statt, wo im ²/₄-Takt das 2. Viertel, im ³/₄-Takt entweder das 2. oder 3. Viertel stärker accentuirt würde, als das 1. ꝛc. Zur Bezeichnung des künstlichen Tongewichts gebraucht man in der Regel eines dieser Zeichen: >, ∧, welche man über die betreffenden Noten schreibt, oder man setzt statt dieser Zeichen das ital. Wort sforzato, kürzer: sf., sfz., seltener fz., das heißt: verstärkt, benachdruckt u. s. w. — Um die Verschiedenheit der Begriffe von Ton- und Taktgewicht, die sehr oft einander gleich gesetzt werden, näher kennen zu lernen, sehe man nur Nr. 4 des II. Liederhefts, wo in den einzelnen Takten die Accente so zu nehmen sind:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. — u. s. w.

L. Wißt ihr noch, wie man betont, wenn in einem Takte zwei ¼-zeitige Töne vorkommen? (So: = — oder eins, zwei.) Und welches diese beiden Viertel wird nun nach dieser Betonung die schwere (schwerere oder gewichtigere), und welches die leichte (leichtere) Zeit heißen? — Wer singt nach dieser Betonung und auf diesen Ton (g vorspielend) während 2er (3er, dann 4) Takte lauter ¼-zeitige Töne? — Nun dasselbe im Chor! —

L. (Taktmäßig in ¼-Zeiten und nach der hier angegebenen Betonung Folgendes kurz abgemessen vorsprechend:)

| eins, zwei, | eins, zwei. ‖

L. Sprich das so nach! — Wie viel Takte? — Durch was für und wie viel Zeiten ist jeder Takt dargestellt? — Sprecht das im Chor nach! — Nun 3 (dann 4) solcher Takte! —

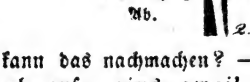
In ähnlicher Weise wird nun auch die Betonung für die aus lauter ⅛-zeitigen Tönen bestehenden Takte durchgenommen. Diese ist folgende: = — = — oder eins, zwei, drei, vier; also das 1. Achtel schwer, das 3. weniger schwer, als das 1., = halbschwer, und das 2. und 4. Achtel leicht. Die Betonung für sonstige rhythmische Zusammensetzungen, z. B. für | ♪ ♫ ‖ oder: | ♫ ♪ ‖ u. s. w. können die Schüler leicht aus der oben angegebenen in ¼- oder ⅛-Zeiten ableiten: | = = = = ‖ oder: = ♫ = u. s. w.

Der L. übe auch hiervon einige Beispiele ein.

Digitized by Google

Um den Schülern zum Schlusse die Nothwendigkeit einer geregelten Betonung in Tonstücken recht fühlbar zu machen, und ihnen zugleich einen Abscheu gegen das besonders in Kirchen übliche und allem gesunden Gefühle widerstrebende, steife Geplärr zu erregen, singe er ein den Schülern bekanntes Liedchen (ja keinen Choral oder sonst dergl. Ernstes!) schlecht betont vor: Gerade so singt man hier (dort) in der Kirche ꝛc., und so müßt ihr's nicht machen! ꝛc.

L. Euer bisheriges Taktiren oder Taktschlagen bestand aus lauter Niederschlägen; es kann dieses aber auch anders sein. Man pflegt allgemein bei'm 1. Viertel des $^2/_4$-Taktes einen Nieder- und bei'm 2. Viertel einen Aufschlag zu machen; nämlich so: (er thut im Moderato-Tempo und nach folgender Figur zuerst einen Nieder-, dann einen Aufschlag, und spricht dabei ab, auf; ab, auf, ꝛc.)



L. Wer kann das nachmachen? — Alle! — Taktirt weiter und sprecht statt: ab, auf — eins, zwei! — Singt 2 (dann 3, 4) Takte in $^1/_4$ ($^1/_8$)-zeitigen Tönen, und taktirt dazu! — Die 1. Abtheilung soll taktiren, die 2. (mäßig laut) dazu sprechen: $\overline{\text{A}}$b, a$\overline{\text{u}}$f (dann: ei$\overline{\text{n}}$s, z$\overline{\text{w}}$ei)! — Singt lauter $^1/_4$ ($^1/_8$) zeitige Töne 2 (3, 4) Takte hindurch! ich allein werde den Takt dazu schlagen. ꝛc.

L. Warum mag wohl das Taktiren in Nieder- und Aufschlägen besser sein, als das in lauter Niederschlägen? (Bezeichnender für schwere und leichte Zeit.)

B.

a) Stimmübungen.

Es können hier die in den §§ 12 und 16 aufgestellten Uebungen im $^2/_4$-Takt wiederholt und mit genauer Anwendung des in diesem § über Betonung und Taktschlagen Gesagten durchgeführt werden. Jedem einzelnen Beispiele ist noch die Taktvorzeichnung $^2/_4$ beizufügen.

---

b) Gehör- und Notirübungen.

Der Gang wie bei a); nur müssen die hier aufzustellenden Uebungssätzchen im Anfange möglichst kurz sein.

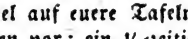
Hier zwei Beispiele:

L. Taktirt mit mir in (mäßig langsamem) $^1/_4$ Zeiten! — Inzwischen singt oder spielt der L.: $^2/_4$

Digitized by Google

L. Wie viel Takte? — Warum nur zwei? — Durch was für Töne der Dauer nach wird der 1. (der 2.) Takt dargestellt? — B., singe das Beispiel auf la! —

L. Taktirt weiter! —

Inzwischen spielt er: 

L. Notirt das Beispiel auf euere Tafeln! — A., lies vor! (2 Takte; im ersten kamen vor: ein ¼-zeitiger Ton und zwei ⅛-zeitige Töne ꝛc.) B., hat A. recht notirt? — Wer hat's anders? — ꝛc.

---

c) Diktirübungen.

Der Gang wie bei a). Hier ein Beispiel:

L. A., singe drei ¼-, darauf zwei ⅛-zeitige Töne, dann einen ½-zeitigen Ton, und betone wie bei'm ¾-Takt! — B., singe das nach! — Im Chor! — ꝛc.

Hier kann zugleich Einiges über den Auftakt vorkommen.

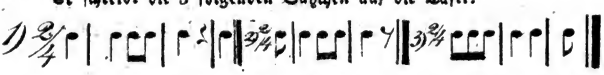
L. (Das Sätzchen 3) in § 25 stehe auf der Tafel geschrieben.) Was will hier die Taktvorzeichnung ¾ besagen? (Daß hier die Dauer eines jeden Taktes entweder durch zwei ¼-, oder auch durch solche Zeiten, die der Dauer von zwei ¼-Zeiten gleich kommen, dargestellt ist.) Aus wieviel Takten besteht dieses Sätzchen? (Wahrscheinlich werden die Schüler sieben Takte abzählen.) Darauf sage ihnen der L.: Dieses Sätzchen besteht nur aus sechs Takten. Ihr habt irriger Weise sowohl den Anfangs-, als auch den Schlußtakt für vollständige (ganze) Takte angesehen. — Was für eine Zeit fehlt noch, damit der Anfangstakt in seiner Dauer vollständig dargestellt werde? (Eine ¼-Zeit.) Und wie steht's in dieser Beziehung mit dem Schlußtakte? — Recht; also in jedem der beiden Takte, dem Anfangs- und Schlußtakte, fehlt eine ¼-Zeit. Wenn ich aber den Anfangs- und Schlußtakt miteinander vereinigt denke, was fehlt dann noch zu einem vollständigen Takte? (Nichts mehr.) Recht! Merkt euch: In allen Musikstücken, wo der Anfangstakt als unvollständiger Takt erscheint, ist auch der Schlußtakt unvollständig; der Schluß- und Anfangstakt ergänzen sich alsdann gegenseitig zu einem vollständigen Takte.

Es kann dieses noch an einigen andern Sätzchen veranschaulicht werden, z. B. in § 25 an 2), § 21 an 1) und 3) ꝛc.

L. Ein solcher nichtvollständiger Anfangstakt heißt Auftakt. Warum wohl? (Wegen des bei solchen unvollständigen Anfangstakten in der Regel zu machenden Aufschlags.)

Digitized by Google

Er schreibt die 3 folgenden Sätzchen auf die Tafel:



L. Aus wieviel Takten besteht jedes dieser 3 Sätzchen? (Das 1. aus 3, das 2. aus 2, und das 4. auch aus 2 T.) Welches fängt im Auftakt an? und welches nicht? (Alle fangen im Auftakte an.) Und wo geschieht mit dem Anfang des Auftakts auch zugleich ein Aufschlag? (Bei 1) und 2).) und wo nicht? (bei 3).) Am 3. Satze habt ihr also ein Beispiel, daß nicht immer zugleich mit dem Anfang des Auftaktes ein Aufschlag, sondern auch zuweilen ein Niederschlag geschieht. Was habt ihr also gegen die Benennung Auftakt einzuwenden? — (Man hätte eine andere, passendere wählen können rc.)

Anmerk. 1. Bei den weiter unten vorkommenden Taktarten, z. B. bei'm $^3/_4$-, $^4/_4$-, $^6/_8$-Takt rc., ist die Benennung Auftakt (= einem in der Dauer unvollständigen Anfangstakte) eben so unpassend. Der L. mache die Schüler gelegentlich darauf aufmerksam.

Anmerk. 2. Unter Auftakt wird auch oft nur derjenige Taktheil eines in der Dauer vollständigen Taktes, auf welchen ein Aufschlag fällt, verstanden. Wenn z. B. in § 21, Satz 3, im 4. Takte mit g, ferner Satz 6, im 2. Takte mit c rc. angefangen wird, so heißt das „im Auftakte anfangen."

Es werden nun einige Beispiele mit dem Auftakte — besonders die 3 obigen — eingeübt. Die Schüler fangen mit dem vollständigen Takte an zu taktiren, und singen jedes Sätzchen zum wenigsten zweimal hintereinander weg.

---

§ 23. Fortsetzung

der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 22 Vorgekommene.

Die Aufstellung der hierher gehörigen Uebungssätzchen folgt nach in § 25, welchem nothwendiger Weise noch Einiges aus dem § 24 vorhergehen muß. Statt dessen können auf dieser Stufe einige schon früher eingeübte Sätzchen im $^3/_4$-Takt aus den §§ 7, 9, 11, 13, 17 und 21 gesungen werden. Es ist dieses zugleich eine sehr passende Wiederholung, die überhaupt dem L. nicht oft genug anempfohlen werden kann. (Repetitio est mater studiorum.)

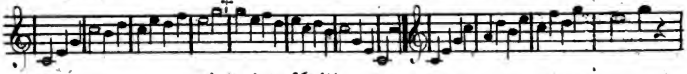
Digitized by Google

§ 24. Fortsetzung der Melodik.

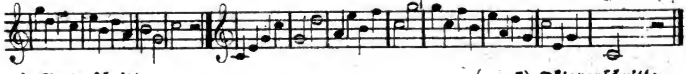
Die Töne des ein- und zweigestrichenen Tonfachs in gegenseitiger Verbindung.

I. 1) Sekundenschritte. 2) Die Hauptakkord-Töne.

3) Terzenschritte. 4) Quartenschritte.

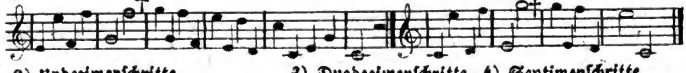


5) Quintenschritte.

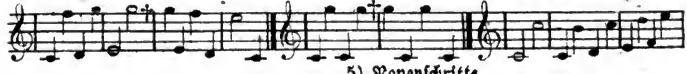


6) Sextenschritte. 7) Oktavenschritte.

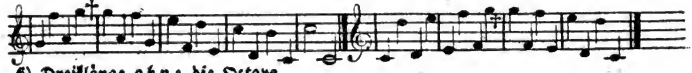
II. 1) Decimenschritte.



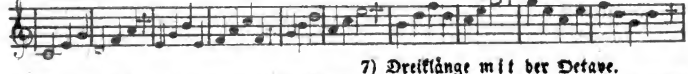
2) Undecimenschritte. 3) Duodecimenschritte. 4) Septimenschritte.



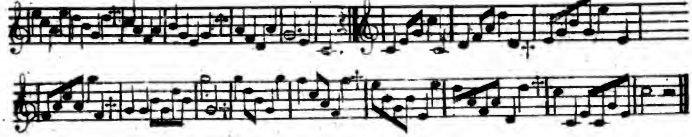
5) Nonenschritte.



6) Dreiklänge *ohne* die Oktave.



7) Dreiklänge *mit* der Oktave.



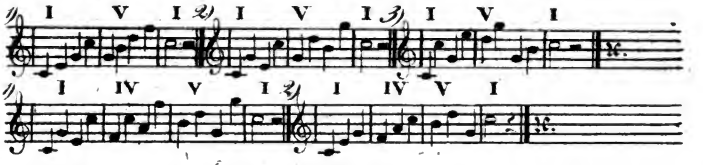
Unter I. stehen die allernöthigsten und unter II. die weniger nöthigen Treffübungen verzeichnet. Schon gleich nach der 7. Uebung unter I. können die Uebungssätzchen, Liedchen und Choräle des 25. § vorgenommen werden.

Digitized by Google

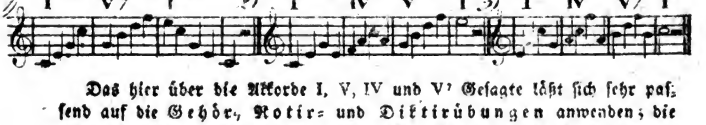
Eine der wichtigsten Uebungen unter I ist die mit den Hauptakkord-Tönen; diese können die Schüler nicht oft genug singen. Der L. kann versuchen, oder von den Schülern versuchen lassen, diese Töne nach Anleitung des § 14 recht vielfach zu rhythmisiren.

Beispiele:

Nicht minder wichtig sind die aus den Akkorden I, V und IV (Seite 15!) zusammengesetzten Uebungen. Anfangs treten nur die Akkorde I und V auf; erst später kommt der Akkord IV (zwischen I und V zu stellen!) noch dazu. Jedes Sätzchen muß mit irgend einem Tone des Akkords I, am besten mit einem c oder e, schließen. Beispiele:



Wenn man zum Dreiklange V noch die (leitereigene) Septime nimmt, so entsteht der Hauptseptimenakkord; z. B. g h d f. Man kann diesen so bezeichnen: V^7. Auch dieser Akkord muß viel geübt werden, weil er fast in jedem kleinen Tonstücke vorkommt*). Beispiele:



Das hier über die Akkorde I, V, IV und V^7 Gesagte läßt sich sehr passend auf die Gehör-, Notir- und Diktirübungen anwenden; die nähere Ausführung bleibt dem L. überlassen. Den Uebungen in Sekunden-, Terzen-, Quartenschritten ꝛc. (s. den Anfang dieses §!) kann er, wenn sie den Schülern noch nicht gehörig geläufig sein sollten, durch das verschiedenartige Rhythmisiren derselben neuen Reiz geben. Dem Schüler wird dann mancher Sprung, der ihm sonst leicht war, wieder schwer vorkommen. Es kann ihm aber die Sache dadurch sehr erleichtert werden, daß ihn der L. bei'm Nichttreffen eines Sprunges in die Nebentöne auffordert, die Hauptakkord-Töne hinein zu singen (s. § 6!). — Aus den §§ 2 und 14 bleibt hier noch Einiges über Akkord und Intervallbenennung zu erklären übrig. — Rücksichtlich der beiden Uebungen in Septimen- und Nonenschritten ist der Grund ihrer Aufstellung schon in § 14 näher angegeben.

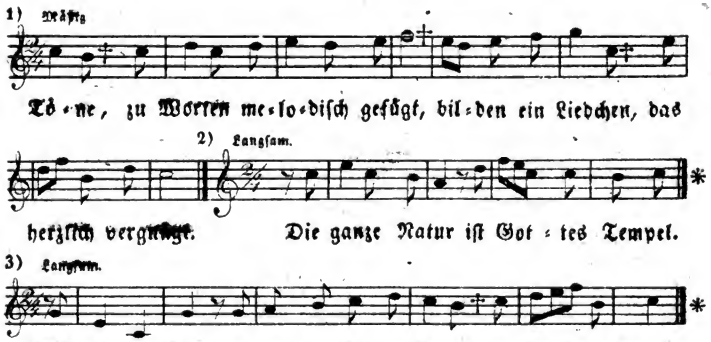
---

*) Daß die Septime (f) eine Stufe abwärts (nach e), und die Terz (h) eine Stufe aufwärts (nach c), fortzuschreiten verlangt, wird dem L. schon aus irgend einer Generalbaßschule bekannt sein.

Digitized by Google

§ 25. Fortsetzung

der melodisch-rhythmischen und rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das in den §§ 22 und 24 Vorgekommene.



4) II, 30. — 5) II, 52 a. — 6) I, 11. — 7) Die Choräle: Wachet auf! ruft uns die Stimme ꝛc. und Mein Herzens Jesu, meine Lust ꝛc. (c-dur!)

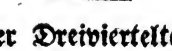
§ 26. Fortsetzung der Rhythmik.

Der Dreivierteltakt.

A.

L. Taktirt mit mir in (mäßig langsamen) ¼-Zeiten! —

Inzwischen singt oder spielt er Folgendes nach der angegebenen Betonung:

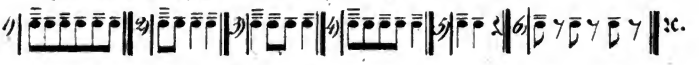


Anfangs kann das 1. Viertel in jedem Takte etwas außergewöhnlich stark betont werden, damit die Schüler das Ganze um so leichter auffassen. —

Digitized by Google

L. Wie viel und was für Töne ihrer Dauer nach? — Auf welche von diesen Tönen fiel der Accent oder Nachdruck? — Und wenn nun jeder benachdruckte Ton den Anfang eines Taktes bedeutet, wie viel solcher Takte? — Durch wie viel schwere und wie viel leichte Zeiten wird hier jeder einzelne Takt dargestellt? — Ich spiele das vorgesungene Beispiel noch einmal. — A. soll's so betont singen! — Im Chor! — Singt drei (vier) solcher Takte! — Wenn du die Dauer eines Taktes durch eine gerade Linie versinnlichen solltest, wie müßte alsdann diese bei einem durch drei ¼-zeitige Töne dargestellten Takte getheilt werden? —

In ähnlicher Weise werden auch noch andere Beispiele aus dem ¾-Takte vorgenommen; z. B. diese:



Jedes einzelne Beispiel ist zum wenigsten zwei Mal hintereinander weg zu singen.

L. Gieb die Dauer eines jeden der bisher vorgesungenen Takte in Viertels-, dann in Achtels- und zuletzt in Dreiviertelszeiten an! — Wie wird hiernach wohl ein solcher Takt heißen?

S. Der drei-¼-zeitige, oder der sechs-⅛-zeitige, oder der ein-¾-zeitige Takt.

L. Recht so! wir werden ihn in Zukunft immer den drei-¼-zeitigen, kürzer; den Dreiviertelstakt nennen, weil hier in der Regel die Viertel am häufigsten vorkommen. Welches sind hier die Takttheile oder Hauptzeiten? Wie viel solcher Takttheile sind zur Darstellung des ¾-Takts nöthig? — Wie heißt die früher vorgekommene und nur durch zwei Takttheile dargestellte Taktart? — Recht! — Ihr kennt nun schon zwei, der Anzahl ihrer Takttheile nach verschiedene Taktarten: den ²/₄- und den ¾-Takt. Der ²/₄-Takt gehört, wegen der geraden Anzahl seiner Takttheile, zu den sogenannten geraden oder zweitheiligen, der ¾-Takt zu den ungeraden oder dreitheiligen (= Tripel- — vom lat. triplex, dreifach — oder triplirten) Taktarten. — Später sollt ihr dieser Taktarten noch mehrere kennen lernen.

Anmerk. Beide, die geraden und ungeraden Taktarten theilen sich in die einfachen und zusammengesetzten, und die letzteren wieder in die einfach- und mehrfach-zusammengesetzten. Die einfachen geraden bestehen nur aus zwei, und die einfachen ungeraden Taktarten aus drei- und die zusammengesetzten geraden und zusammengesetzten ungeraden aus dem Mehrfachen von zwei (z. B. 4, 6, 8) oder drei (z. B. 6, 9, 12) Takttheilen. Jede beliebige Notengattung — von der 𝅝 an bis zum 𝅘𝅥𝅯 — kann zur Darstellung der Takttheile angenommen werden, wie aus Folgendem näher zu ersehen ist.

Digitized by Google

I. 1) Die einfachen geraden Taktarten. (Betonung: = –)

$^2/_2$-Takt, ($^2/_2$= 𝄵, 2, 𝅗𝅥, großer Allabreve-Takt.)

* $^2/_2$ „ „, ($^2/_4$= 𝄵 oder 2.)

* $^2/_8$ „ „

$^2/_{16}$ „ .

2) Die einfachen ungeraden Taktarten (Betonung: = – –)

$^3/_2$-Takt, ($^3/_4$ = 3.)

* $^3/_2$ „ „, ($^3/_2$ = 3.)

* $^3/_4$ „ „

* $^3/_8$ „ „

$^3/_{16}$ „ .

II. 1) Die einfach-zusammengesetzten geraden T.

a) (2 × zwei Takttheile.)

$^4/_4$-Takt, (Betonung: = – – – –)

* $^4/_2$ „ „, ($^4/_2$ = 𝄵 oder O.)

* $^4/_4$ „ „, ($^4/_4$ = C.)

* $^4/_8$ „ „

$^4/_{16}$ „ .

b) (3 × zwei Takttheile.)

$^6/_4$-Takt, (Betonung: = – – – – – –)

$^6/_2$ „ „

$^6/_4$ „ „

$^6/_8$ „ „

$^6/_{16}$ „ .

2) Die einfach-zusammengesetzten ungeraden T.

a) (2 × drei Takttheile.)

$^6/_4$-Takt, (Betonung: = – – – = – – –)

$^6/_2$ „ „

* $^6/_4$ „ „

* $^6/_8$ „ „

$^6/_{16}$ „ .

b) (3 × drei Takttheile.)

$^9/_4$-Takt, (Betonung = – – – – – – – – –)

$^9/_2$ „ „

$^9/_4$ „ „

* $^9/_8$ „ „

$^9/_{16}$ „ .

III. Von den mehrfach-zusammengesetzten Taktarten sind nur die aus 4 × drei oder 12 Takttheilen bestehenden gebräuchlich.

$^{12}/_4$ = Takt, (Betonung: = – – – = – – – = – – – = – – –)

$^{12}/_2$ = „ „

$^{12}/_4$ = „ „

* $^{12}/_8$ = „ „

$^{12}/_{16}$ = „ . —

Die unter II, 1, b) aufgestellten Taktarten kommen selten vor, und wenn sie vorkommen, so werden sie, wegen der leicht möglichen Verwechselung mit den unter II, 2, a) stehenden, lieber als einfache ungerade Taktarten (s. I, 2)!) ausgeschrieben; z. B. $^6/_4$= wie $^3/_2$, $^6/_4$= wie $^3/_4$-Takt ꝛc. — Von allen vorstehend angeführten Taktarten gehören die mit einem * bezeichneten zu den gebräuchlichsten. Auf alles dieses kann der L. seine Schüler gelegentlich aufmerksam machen. — In Betreff des Unterschiedes der aus gleicher Anzahl von Takttheilen bestehenden Taktarten giebt ihm die Gottfr. Weber'sche „Allgem. Musiklehre", S. 55 ff. die nöthige Auskunft.

L. Die den $^3/_4$-Takt darstellenden Noten oder Pausen werden ebenso, wie bei'm $^2/_4$-Takt, durch Taktstriche eingeschlossen. Zu Anfang eines jeden Singstückes, dem der $^3/_4$-Takt zu Grunde liegt, steht dann noch die Taktvorzeichnung: $^3/_4$. Ist dir die Bedeutung dieser Ziffern noch bekannt? —

Digitized by Google

Zur Uebung singe oder spiele der L. einige Sätzchen aus dem folgenden § vor, und lasse dieselben von den Schülern notiren.

L. Die Betonung für die den ¾-Takt darstellenden Töne ist folgende:

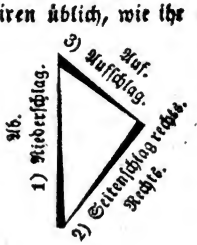
a) in Vierteln: | ♩ ♩ ♩ ‖ b) in Achteln: | ♫ ♫ ♫ ‖

Aus dieser Betonung kann auch leicht die der übrigen rhythmischen Zusammenstellungen von Tönen entnommen werden; z. B.

a) | ♫ ♩ ♩ ‖ b) | ♫ ♩ ♩ ‖ c) | ♫ ♩ ‖

L. Singt auf la und nach der hier angegebenen Betonung 2 (dann 3, 4) durch lauter ¼- (dann ⅛-) zeitige Töne dargestellte Takte! — Sprecht: Eins, zwei, drei nach ¼-Zeiten (dann: Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs nach ⅛-Zeiten) und nach der Betonung des ¾-Takts! — Singt nach der Betonung des ¾-Takts während zweier Takte zwei ⅛- und zwei ¼-zeitige Töne! — ꝛc.

L. Auch für den ¾-Takt ist ein aus Nieder-, Auf- und Seitenschlägen bestehendes Taktiren üblich, wie ihr aus dieser Figur ersehet:



L. Ich will's euch vormachen! —

Er thut das und spricht nach ¼-Zeiten im Moderato-Tempo und kurz abgemessen: eins, zwei, drei — oder: ab, rechts, auf.

L. Thue das nach, A.! — Alle! — ꝛc.

B.

a) Stimmübungen.

Hier können einige von den, in den §§ 7, 9, 11, 13, 15 und 21 aufgestellten Uebungssätzchen im ¾-Takt wiederholt und mit genauer Anwendung des in diesem § über Betonung und Taktschlagen Gesagten durchgeführt werden. Jedem einzelnen Beispiele ist noch die Taktvorzeichnung: ¾ beizufügen. — Es können zum Schlusse auch noch

Digitized by Google

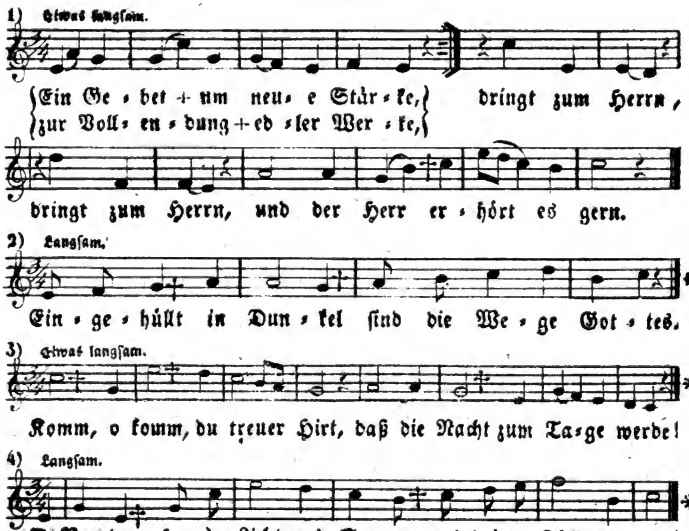
einige im Auftakt anfangende Sätzchen gesungen werden. — Gleich darauf folgen dann die Uebungen des § 27.

b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen.

Der Gang ähnlich dem bei a). — Vergleiche damit den Schluß von § 22!

§ 27. Fortsetzung

der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 26 Vorgekommene.



5) II, Nr. 96. 6) II, Nr. 38.

Digitized by Google

§ 28. Fortsetzung der Rhythmik.

Der Viervierteltakt.

A.

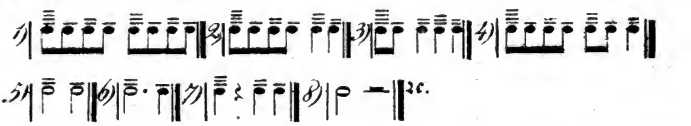
L. Taktirt mit mir in mäßig langsamen ¼-zeitigen Niederschlägen! —

Inzwischen singt oder spielt er Folgendes nach der durch Querstriche angegebenen Betonung:

L. Wie viel und was für Töne ihrer Dauer nach? — Wie viel Takte? — Warum? —

L. Singt das Beispiel nach! — Singt dieselben Töne während der Dauer von 3 (dann 4) solcher Takte! — Wenn du die Dauer eines Taktes durch eine gerade Linie versinnlichen solltest, wie müßte alsdann diese bei einem durch vier ¼-zeitige Töne dargestellten Takte getheilt sein? ꝛc.

Auf ähnliche Weise werden noch einige andere Beispiele aus dem ¼-Takt vorgenommen; z. B. diese:



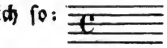
Jeder einzelne Takt werde beliebig 1 bis 4 mal nacheinander vorgespielt. — Zur Abwechselung kann der L. auch wohl einige Beispiele diktiren.

L. Gieb die Dauer eines jeden der eben vorgesungenen Takte in Viertels- (dann in Achtels-, in Halb-, in Ganz-) Zeiten an! — Wie wird hiernach wohl ein solcher Takt heißen?

S. Der vier-¼-, der acht-⅛-, der zwei-½-, der ganzzeitige Takt.

L. Recht! Wir wollen ihn in Zukunft immer den viervierteltheilszeitigen — kürzer: den Viervierteltakt nennen. Welches sind hier die Takttheile oder Hauptzeiten? — Der ¼-Takt ist eine von den zusammengesetzten Taktarten ꝛc. ꝛc. (Hieran schließt sich Einiges aus der auf S. 92 ff. stehenden Anmerkung.)

Digitized by Google

L. Die Bezeichnung des $^4/_4$-Taktes ist ähnlich der des $^2/_4$- und $^3/_4$-Taktes: man trennt auch hier die den einzelnen Takt darstellenden Zeiten (Noten, oder Pausen) durch Taktstriche und setzt zu Anfang eines Singstücks, welches aus dem $^4/_4$-Takt geht, ein $^4/_4$ — oder, was noch üblicher ist, ein großes lateinisches C. Auf dem Liniensystem steht dieß C gewöhnlich so: 

Anmerk. Wenn das Zeichen C von oben her durchstrichen ist (z. B. ¢); so bedeutet es, daß das Stück um ein Mal geschwinder ausgeführt werden soll, als die Notengeltung sonst mit sich brächte. (Aus diesem Grunde wird auch dieser Takt nur mit zwei Schlägen bezeichnet, so daß auf jeden Schlag eine halbe Note, oder ihre Geltung fällt.) Der Takt ist dann nicht mehr der $^4/_4$-, sondern der $^2/_2$- oder kleine Allabreve-Takt (s. S. 48!), welcher letztere auch oft ein 𝔠 oder 2 zur rhythmischen Vorzeichnung hat. (s. S. 93!)—

Es werden nun noch einige der im folgenden § aufgezeichneten Sätzchen vom L. vorgesungen und von den Schülern notirt.

L. Die Betonung für die den $^4/_4$-Takt darstellenden Töne ist folgende: a) b)

L. Wie viel schwere, halbschwere und leichte Zeiten bei a)? — bei b)? —

Von diesen beiden Grundrhythmen des $^4/_4$-Taktes läßt sich die Betonung für die übrigen rhythmischen Zusammenstellungen von Tönen leicht ableiten.

L. Singt auf la und nach der hier angegebenen Betonung 2 (dann 3, 4) durch lauter $^1/_4$ ($^1/_8$-) zeitige Töne dargestellte Takte! — Sprecht nach der Betonung des $^4/_4$-Takts: eins, zwei, drei, vier nach $^1/_4$-Zeiten (dann: eins, zwei, 3, 4, 5, 6, 7, 8 nach $^1/_8$-Zeiten)! ꝛc.

L. Die Taktschläge für den $^4/_4$-Takt sind: ab, rechts (aufwärts), links, (rechts) auf, wie ihr aus dieser Figur seht:

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

L. A., mach's vor und ſprich dabei (im Moderato-Tempo): eins, zwei, drei, vier, oder: ab, rechts, links, auf! — Nun Alle! — ꝛc.

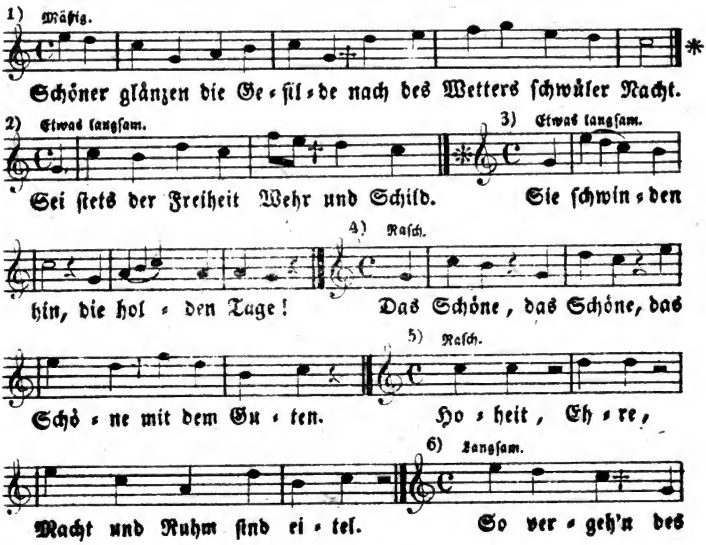
B.

a) Stimm-, b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen.

Hier werden mehrere in den §§ 5, 7, 9, 11, 13 u. 15 aufgeſtellten Sätzchen aus dem ¼-Takt wiederholt und mit genauer Beachtung des in dieſem § über Betonung und Taktſchlagen Geſagten durchgeführt. Jedem einzelnen Sätzchen iſt noch die Tattvorzeichnung: ¼ beizufügen. — Hierauf folgen dann die Sätzchen, Lieder und Choräle des § 29. —

§ 29. Fortſetzung

der melodiſch-rhythmiſchen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 28 Vorgekommene.



Digitized by Google

7) Etwas langsam.

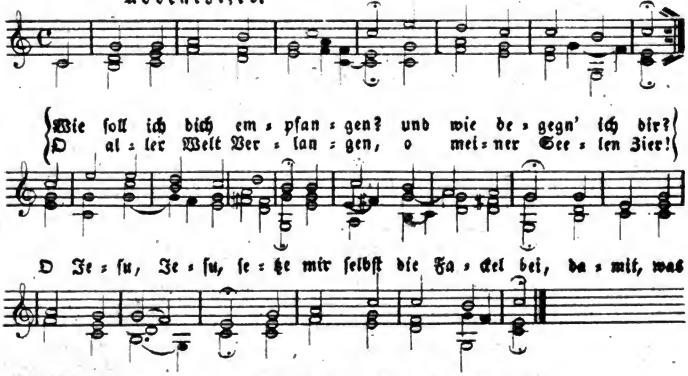
8) I, 2; II, 1; I, 32; I, 9; II, 41 b); II, 52 b); II, 9.

9) Die Choräle: Ach Gott und Herr ꝛc. — Wie soll ich dich empfangen ꝛc. — und: Nicht so traurig, nicht so sehr ꝛc.

Um dem Gehör der Schüler die einer Melodie zu Grunde liegenden Modulationen leicht eindringlich zu machen, wird es gut sein, wenn der L. jene bisweilen mit der Violine ganz einfach begleitet. Auch schon des Reinsingens wegen ist dieses Verfahren sehr zu empfehlen.*) Hierbei muß aber vorausgesetzt werden, daß der L. die nöthige Kenntniß vom reinen Satze besitze, oder, wenn dieß nicht der Fall sein sollte, nur solche Stücke mitspiele, die kunstgerecht gesetzt sind. Es soll hier durchaus keine Hudelei einreißen, woran, leider! noch viele Volksschullehrer laboriren. — Hier stehe noch als Beispiel der oben angeführte Choral mit 2-stimmiger Violinbegleitung:

Melodie von Melchior Teschner (um 1613).
Gedicht von Paul Gerhardt (1606—1676).

Adventslied.



---

*) „Ich behaupte, daß man das Singen nicht lehren kann, ohne eine Geige in der Hand. Alle Singschule ohne diese taugt nichts. Alle Schüler singen falsch. Das Falschsingen ist Natur, Reinsingen ist Kunst, die man nur nach den schneidenden, gezogenen Tönen der Geige lernen kann. Blas- oder Tasteninstrumente taugen nicht hierzu. Reinsingen ist ein Maximum,

Digitized by Google

Bei sehr schwer zu singenden und in den alten Tonarten gesetzten Choralmelodien, z. B. Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin ꝛc., Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. (beide von Dr. M. Luther componirt und gedichtet) und dgl., wird sich der L. oft in die Nothwendigkeit versetzt sehen, den Schülern auf die eben angegebene Weise die Modulationen eindringlich zu machen. Auch kann er ein Klavier oder eine Orgel zu Hülfe nehmen, wenn die Violine nicht ausreichen sollte. — Man vergleiche hiermit noch die in § 34 stehenden und zu ähnlichen Zwecken gesetzten 2-stimmigen Choräle.

§ 30. Fortsetzung der Rhythmik.

Der ½-zeitige Ton unter dieser Tonfigur: ♩· ♪ —·

A.

L. Taktirt mit mir in (mäßig geschwinden) ⅛-zeitigen Niederschlägen! —

Inzwischen spielt der L.: ♩·· ♪ ♩·

Die über den Noten stehenden Punkte bedeuten die Anzahl der zu machenden Niederschläge.

L. Wie viel Töne? — Wie viel Niederschläge während der Dauer des 1. Tones? des 2., 3.? — Ist der erste dieser 3 Töne nach seiner Dauer schon früher vorgekommen? Der 2. (3.) auch nicht? — Singe diese 3 Töne, und taktire dazu in ⅛-Zeiten! — Im Chor! — Nun dasselbe, indem ihr nach ¼-Zeiten taktirt! Zuerst will ich's euch vorsingen. —

In der Regel singen die Schüler, statt der Tonfigur: ♩· ♪, so: ♩·· ♩— Hier wird der L. das Fehlerhafte am besten durch Vorspielen oder Vorsingen berichtigen.

---

zu welchem nur der Geigenton hinstrebt. Wenn ich höre, wie man das Singen lehrt, so wundere ich mich nicht, daß alle Welt falsch singt." (Leipziger musikal. Zeitung, Jahrgang 1827.)

Und ferner sagt Nägeli in einer Gesanglehre S. 210:

„Wer den Gesangunterricht — er mag ein noch so guter Schullehrer, ein noch so guter Sänger sein — ohne Instrument ertheilt, muß nicht nur sich und seine Schüler oft plagen, wo das Instrument die Sache erleichtern würde, sondern er schreitet überhaupt im Curs langsamer fort, und kommt früher oder später zu Singaufgaben, die er, ohne Instrument, nie recht in's Reine zu bringen vermag."

Digitized by Google

L. Kannſt du die Dauer des erſten Tones im Verhältniß zu allen früher vorgekommenen Tönen durch eine gerade Linie verſinnlichen? —

L. Wie würdeſt du wohl dieſen, drei ⅛-Zeiten dauernden Ton nennen?

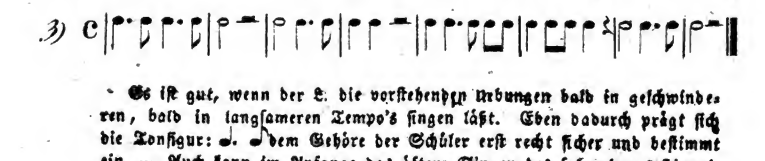
S. Den (1½-viertels- oder) ⅜-zeitigen Ton.

L. Das Zeichen für den ⅜-zeitigen Ton iſt dieſes: 𝅗𝅥. oder: ♩. man nennt es die dreiachtelszeitige oder Dreiachtelsnote, kürzer: die Dreiachtel; auch wohl die (das) punktirte Viertel. — Iſt dir die Bedeutung des bei einer Note, oder einer Pauſe ſtehenden Punktes noch bekannt? (ſ. Seite 21!) — Mit Gebrauch des Bindebogens wird die Dauer eines Tones von drei ⅛-Zeiten in Noten auch oft ſo dargeſtellt:

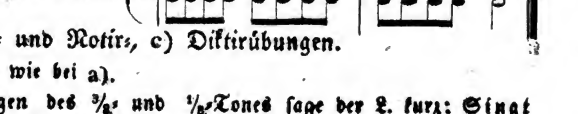
— einfacher bleibt aber immer die erſtere Schreibweiſe.

B.

a) Stimmübungen.



* Es iſt gut, wenn der L. die vorſtehenden Übungen bald in geſchwinderen, bald in langſameren Tempo's ſingen läßt. Eben dadurch prägt ſich die Tonfigur: ♩. 𝅗𝅥 dem Gehöre der Schüler erſt recht ſicher und beſtimmt ein. — Auch kann im Anfange das öftere Singen des folgenden 2ſtimmigen Satzes Vieles zur Erleichterung im Auffaſſen genannter Tonfigur beitragen:



b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen.

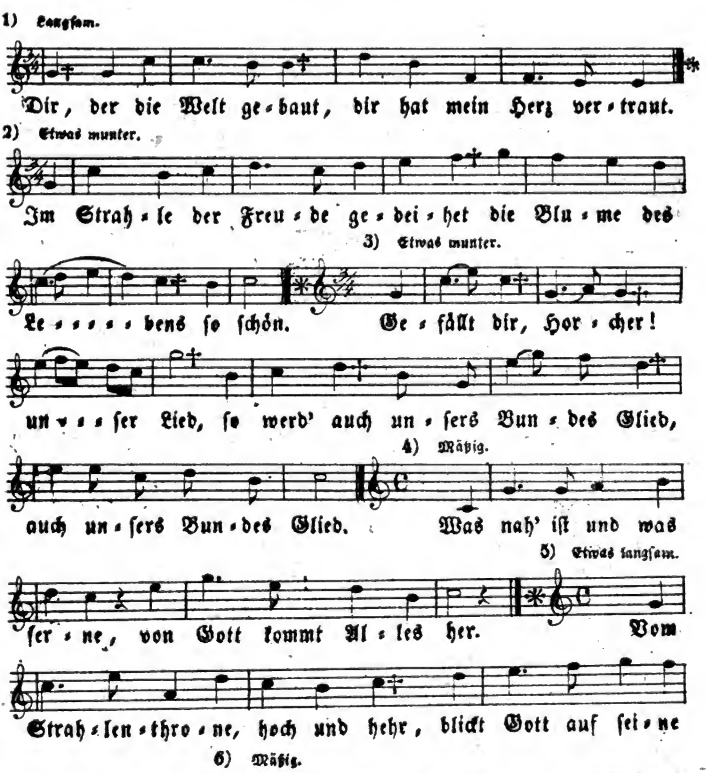
Der Gang, wie bei a).

Bei'm Singen des ⅜- und ⅛-Tones ſage der L. kurz: Singt dieſe (an der Tafel ſtehende) Tonfigur! (Vergleiche damit S. 16 und S. 61!) ꝛc.

Digitized by Google

§ 31. Fortsetzung

der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit der Tonfigur: ♩. ♪ –.



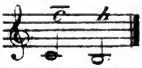
7) II. 17; II, 63; II, 22; II. 5; II, 33 b); I, 13; II, 19.

Digitized by Google

§ 32. Fortsetzung der Melodik.

Erweiterung der C-dur-Tonleiter durch Vorführung der Töne h, a und g.

A.

Der L. spielt die Töne  langsam und deutlich vor.

L. Wie viel Töne? — Der erste davon ist das eingestrichene c. Ist der zweite Ton höher, oder tiefer, als c̄? — Auch tiefer, als alle früher eingeübten Töne? — (Er spielt die Töne c̄ h noch einmal vor:) Singe diese Töne auf la! — Im Chor! — Singt diese Töne mit dem tieferen Tone anfangend! (h c̄.) — Alle! — Singe die beiden Beispiele (c̄ h, h c̄.) hintereinander weg! — Alle! —

L. (Unmittelbar auf das Vorhergehende die Töne: c̄ h a langsam vorspielend:) Wie viel Töne? — Wie heißt der erste? der zweite? der dritte? — Findet ihr nicht einiges Aehnliche in den Tonverhältnissen der vorhin vorgespielten Tonreihe (c̄ h) und dieser? — Merkt auf! ich werde euch die beiden Beispiele noch einmal vorspielen. (Er spielt: c̄ h, nach einer kleinen Pause: c̄ h a.) Bemerkt?

S. Der 1. und 2. Ton im ersten Beispiele sind auch der 1. und 2. im zweiten.

L. Welcher Ton ist im zweiten Beispiele der tiefere, — der zweite, oder dritte? — (Die Töne c̄ h a wiederholt vorspielend:) Singe diese Töne auf la vor! — B., dasselbe! — jetzt A.! — ꝛc.

Nicht alle Schüler singen a und g; deßwegen können die hier vorkommenden Uebungssätzchen in der richtigen Tonhöhe gewöhnlich nur von einzelnen Schülern, nicht vom ganzen Chor, ausgeführt werden. In letzterem Falle sind die Uebungssätze in D-, oder Es dur zu transponiren. Das Umstimmen aus einer Tonart in die andere darf aber weder zu oft, noch allzu rasch nach einander vor sich gehen.

L. (Gleich nach c̄ h a — a h c̄ vorspielend:) Wie viel und welche Töne habe ich jetzt gespielt?

S. Dieselben, wie vorher, nur daß zuletzt mit dem tieferen Ton angefangen wurde.

L. Singe dieses auf la vor! — Die 1. Abtheilung! — Singe diese Töne auf- und abwärts hintereinander fort! — Alle! — Wie viel Töne kennt ihr nun schon, die tiefer sind, als c̄? —

Auf ähnliche Weise wird den Schülern das folgende Sätzchen vorgeführt und eingeübt: c̄ h a g — g a h c̄.

Digitized by Google

Weiter, als bis zu g, reicht gewöhnlich die Kinderstimme nicht. Sollten sich aber dennoch einzelne Knaben vorfinden, die f singen können; so wird auch noch der Satz: $\overline{c}$ h a g f — f g a h $\overline{c}$ geübt. Auch kann der L. hier mit seiner Stimme nachhelfen, und die noch fehlenden Töne des kleinen Tonfachs vorsingen.

Satz. „Wir kennen, außer den früher vorgekommenen Tönen, noch drei (vier), welche tiefer sind, als $\overline{c}$."

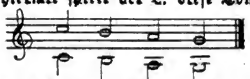
L. ($\overline{c}$ vorspielend:) Das ist das zweigestrichene c. (Er spielt ferner: $\overline{c}$ $\overline{h}$ $\overline{a}$ $\overline{g}$:) Welche Töne habe ich jetzt gespielt? — Singe diese Töne auf la! — (Unmittelbar darauf spielt er: $\overline{c}$ h a g.) Wie heißt der 1. von diesen Tönen? — Bemerkt ihr in dieser und der vorigen Tonreihe nicht einiges Aehnliche (ähnlich-Klingende)?

Wenn die Schüler nicht gleich auf die Aehnlichkeit der Tonverhältnisse beider Tonreihen kommen; so werden die letzteren wiederholt vorgespielt.

S. Die 4 Töne der ersten Tonreihe klingen in ihren Verhältnissen zu einander ebenso, wie die der zweiten; jene Tonreihe ist nur höher, als diese ꝛc.

L. Recht so! Um euch die Aehnlichkeit der Tonverhältnisse in beiden Tonreihen noch mehr bemerkbar zu machen, sollt ihr jetzt die 4 Töne der höheren Tonreihe singen; gleichzeitig damit werde ich dann die 4 Töne der tieferen Tonreihe dazu spielen.

Nachdem er den Ton c und die Taktbewegung angegeben, singen die Schüler die höheren Töne des folgenden Beispiels zuerst auf-, dann abwärts; gleichzeitig hiermit spielt der L. diese Töne um eine Octave tiefer.



L. Von dieser Aehnlichkeit der Tonverhältnisse in beiden Tonreihen kommt es, daß man hier den tieferen Tönen dieselben Namen giebt, wie den höheren. Der nächst tiefere Ton von $\overline{c}$ heißt: h oder sieb'n. — Wie wird nun der nächst tiefere Ton von h heißen? (a oder sechs.) — und der auf a nächst folgende Ton? (g oder fünf) ꝛc. Man nennt die ganze Reihe von Tönen von dem unter $\overline{c}$ gelegenen h an abwärts bis zu c — das kleine oder ungestrichene Tonfach. Es heißt dieses Tonfach deßwegen das kleine, weil die einzelnen Töne desselben mit kleinen lateinischen Buchstaben geschrieben werden; z. B. c d e f g a h. Hiernach erhält jeder dieser Töne zu seinem Buchstabennamen, noch den Beisatz klein, z. B. klein-e, klein-d, klein-e ꝛc. Klein-e ist der Grund- oder Anfangston des kleinen Tonfachs. — Wie heißen die früher vorgekommenen Tonfächer? — Waren diese höher, oder tiefer, als das kleine? —

L. Wer kann nach obiger Buchstabenbezeichnung die Reihe aller

Digitized by Google

bisher vorgekommenen Töne aufstellen? (Ein Schüler schreibt Folgendes auf die Wandtafel:)

c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̄̄ d̄̄ ē̄ f̄̄ ḡ̄ ā̄ h̄̄

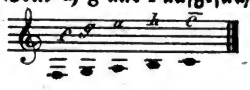
Kleines Tonfach. Eingestrichenes T. Zweigestrichenes T.

L. Wie viel und welche Töne aus dem kleinen und zweigestrichenen Tonfach könnt ihr nicht singen? — Singe die ganze Reihe von Tönen von g bis ḡ! — Jetzt abwärts! — Nun dasselbe mit Zahlnamen! mit la! ꝛc.

L. Wenn die Note für c̄ auf die 1. Nebenlinie nach unten zu stehen kommt, welches wird dann wohl die Notenstufe für h sein?

S. Die nächst tiefere Stufe von der 1. Nebenlinie nach unten; denn h ist der nächst tiefere Ton von c̄, also muß auch die Note für h auf die nächst tiefere Stufe von c̄ zu stehen kommen ꝛc.

Ebenso werden die Notenstufen für die Töne a, g und f aufgesucht und auf der Wandtafel notirt, wie folgt:



c̄ steht auf der ersten, a auf der zweiten und f auf der dritten Nebenlinie nach unten (Wohl zu unterscheiden von den Nebenlinien nach oben!).

L. In Ziffern können die Töne von c bis h̄ so bezeichnet werden:

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

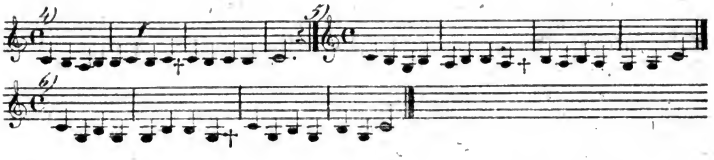
Zum Schlusse dieses sind die Schüler im Auswendiglernen der Notenstufen für die Töne von f bis h zu üben. (Siehe den Schluß in § 20 unter A!)

B.

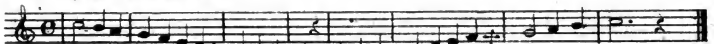
a) Stimmübungen.

Die nachstehenden Sätzchen werden zuerst an der Notenleiter geübt. Bei I kommen, außer dem c̄, nur Töne des kleinen Tonfachs vor, und bei II treten diese verbunden mit den Tönen des eingestrichenen Tonfachs auf. Schon gleich nach den 6 ersten, unter I vorkommenden Uebungen können die Sätzchen 1) und 2) des § 33 durchgenommen werden.

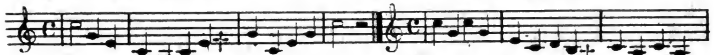
Digitized by Google



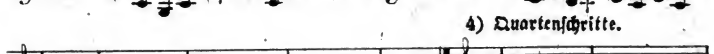
II. 1) Sekundenschritte.



2) Die Hauptakkord-Töne.



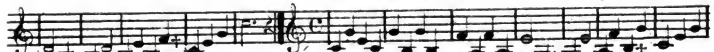
3) Terzenschritte.



4) Quartenschritte.

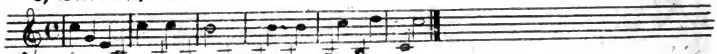
5) Quintenschritte.

6) Sextenschritte.



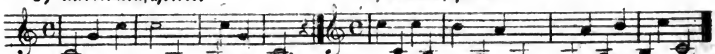
7) Octavenschritte.

8) Decimenschritte.

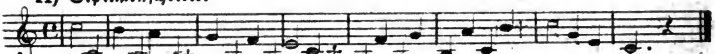


9) Undecimenschritte.

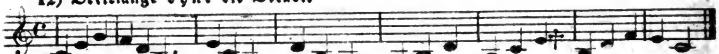
10) Nonenschritte.



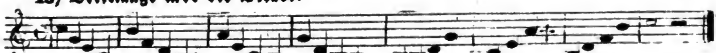
11) Septimenschritte.



12) Dreiklänge ohne die Octave.



13) Dreiklänge mit der Octave.

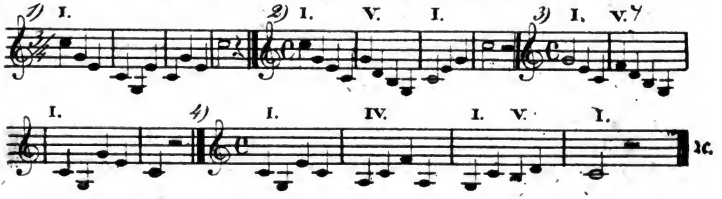


Digitized by Google

Ueber den Ton f ist hier keine besondere Uebung aufgestellt worden, weil derselbe in einfachen Gesängen fast gar nicht vorkommt. Schon die Töne g und a werden selten angewendet.

b) Gehör- und Notir-, c) Diktirübungen.

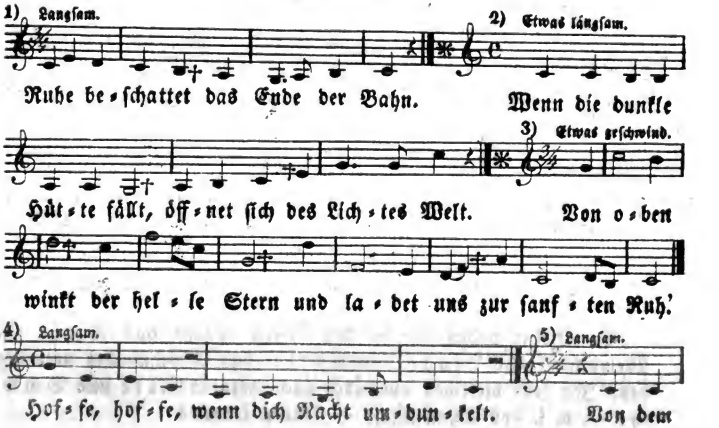
Der Gang, wie bei a). — Nach Anleitung des § 24 können auch hier wieder mehrere Sätzchen mit den Tönen der Akkorde I, V, V⁷ und IV gebildet und gesungen werden. Die Zusammenstellung der letzteren so, wie in § 24. Hier einige Beispiele:



Es folgen nun die noch übrigen Sätzchen des folgenden §.

§ 33. Fortsetzung

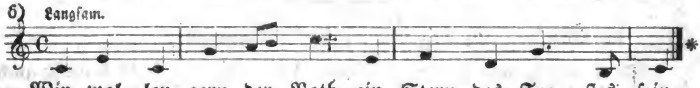
der rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 32 Vorgekommene.



Digitized by Google

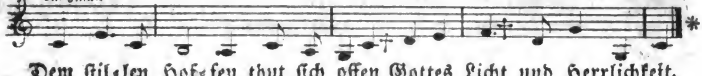
Do-me, schwer und bang, tönt der Glo-cke Grab-ge-sang.

6) Langsam.



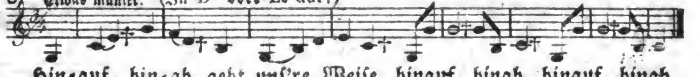
Wir wol-len gern der Noth ein Stern des Tro-stes sein.

7) Langsam.



Dem stil-len Hof-fen thut sich offen Gottes Licht und Herrlichkeit.

8) Etwas munter. (In D- oder Es-dur!)



Hin-auf, hin-ab geht un-s're Weise, hinauf, hinab, hinauf, hinab.

9) **Die Melodie: Hört auf mit Trauern und Klagen** ꝛc. (c-dur) **im Natorp'schen „Melodieenbuche" ꝛc., S. 125.**

---

§ 34. Fortsetzung der Dynamik.

Die 5 Hauptgrade der Tonstärke.

Vorbemerkung. Oben, auf S. 73, war die Rede von einer nach Beschaffenheit der Stimmregister und der verschiedenen Stärke der Stimmen angeordneten Localisation der Schüler. Diese muß bei den dynamischen Uebungen eine andere sein. Den Schülern mit schwacher Stimme dürfen nicht mehr die mit mit starker zur Seite stehen. Denn sonst werden die schwächeren Stimmen sich der geringeren (feineren) Abstufungen von stark und schwach nicht leicht und nicht deutlich genug bewußt werden, und in der Ausübung sich durch das Mezzo-forte (s. die folg. Seite!) einer starken Stimme, die sie in ihrer Nähe hören, leicht verleiten lassen, schon ihr Forte zu singen, um es dieser, der starken, gleich zu thun. u. s. w.

Man stelle die stärksten Stimmen in die vorderste Reihe, die schwächsten in die hinterste, und die mittelmäßigen in die mittlere Reihe. ꝛc.

I. a) Mäßig starker, b) starker, c) leiser Ton.

L. Bisher haben wir an den Tönen Höhe und Tiefe (das Melodische) und Länge und Kürze (das Rhythmische) unterschieden. Ihr sollt dieselben nun noch nach ihrer Stärke und Schwäche — d. i. das Dynamische — kennen lernen!

Digitized by Google

Der L. spielt den Ton $\bar{g}$ vor.

L. Singt diesen Ton! Keines singe absichtlich schwach, oder stark, sondern so, wie es gewöhnlich zu singen pflegt!

Er giebt ein Zeichen zum Anfangen und Aufhören. — Den Ton halten die Schüler so lange aus, als es ohne Anstrengung geschehen kann. Es gilt dieses auch für die noch folgenden Töne.

L. Singt denselben Ton, aber stark! — Nun auch einmal leise oder schwach! —

L. Wieviel Grade der Tonstärke haben wir bis jetzt unterschieden? —

L. Für jeden dieser 3 verschiedenen Stärke-Grade sind besondere Benennungen üblich:

der 1. heißt: halb- oder mittelmäßig-stark — Mezzo-forte —; gewöhnlich kurz mit m. (mittelmäßig stark) oder m.f. (mezzo-forte) bezeichnet;

der 2. „ : stark — Forte — gewöhnlich mit st. (stark) oder f., fr. (forte) bezeichnet;

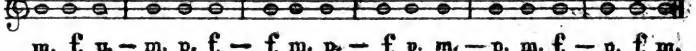
der 3. „ : leise, schwach oder sanft — Piano —, gewöhnlich mit l. (leise) oder p., po. (piano) bezeichnet.

(Der L. schreibe diese Benennungen auf die Tafel.)

L. Die Abkürzungen stehen beliebig bald über, bald unter den Noten. (s. die folg. Uebungen!)

Anmerk. In niederen Volksschulen sind die deutschen Ausdrücke den fremden vorzuziehen. Daher habe ich dieselben auch in den von mir herausgegebenen „Schulliedern" gebraucht. Auf S. X, Heft II, sind auch noch die übrigen dynamischen Zeichen angegeben.

Der L. übt die Schüler nach folgenden 6 Zusammenstellungen in den 3 Stärke-Graden:



m. f. p. — m. p. f. — f. m. p. — f. p. m. — p. m. f. — p. f. m.

Nach jedem Querstriche (—) wird eine etwas längere Pause gemacht. — Entweder können diese Uebungen bloß auf einen Ton ($\bar{g}$ oder $\bar{a}$, $\bar{f}$, ꝛc.) oder auf mehrere Töne (z. B. auf die des Hauptakkords) zugleich ausgeführt werden. In letzterem Falle z. B. so:

(Vergl. S. 221)

Auch ist es gut, wenn die Tonleiter bald nach dem einen, bald nach dem andern der 3 verschiedenen Stärke-Grade gesungen wird. —

Um sich zu überzeugen, ob die Schüler den Unterschied der Tonstärken aufgefaßt haben, giebt ihnen der L. bald mäßig starke, bald starke,

Digitized by Google

bald schwache Töne an, und läßt sie den Grad ihrer Stärke (ihre Art) bestimmen. —

An diese Uebung schließt sich die Anwendung des Forte, Mezzoforte und Piano auf einige der früher eingeübten melodisch-rhythmischen und rhythmisch-melodischen Sätzchen. Das Forte ist z. B. zu üben an den Sätzchen Nr. 3, 4, 5 und 6 in § 21, — das Mezzoforte an Nr. 2 und 7, das Piano an Nr. 8 ꝛc. — Ebenso werden noch einige Sätzchen aus den § § 15 und 17 durchgegangen. Die Schüler können dann bestimmen, wo mezzo-forte, forte, piano gesungen werden muß. Ihr natürliches Gefühl wird sie hierin leicht richtig und sicher leiten. — Bei diesen Uebungen muß den Schülern dann noch bemerkt werden, daß ein jedes dynamische Zeichen (mf., p. und f. ꝛc.) so lange seine volle Gültigkeit hat, als kein anderes darauf folgt. Wo kein dynamisches Zeichen steht, wird gewöhnlich mezzo-forte gesungen.

II. a) Sehr starker, b) sehr leiser Ton.

L. (g vorspielend:) Singt diesen Ton stark (forte)! —

L. Es ist möglich, einen noch stärkeren Ton hervorzubringen. Das laßt uns einmal versuchen! — (Vergl. S. 64, Zeile 17!)

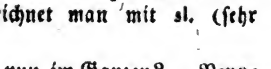
L. Das heißt sehr (äußerst) stark oder fortissimo singen. Solches wird gewöhnlich mit sst. (sehr stark) oder ff. (fortissimo) bezeichnet. —

L. Ebenso, wie ein höchster Grad von Stärke, ist auch ein höchster Grad von Schwäche möglich: es giebt einen Ton, der noch schwächer ist, als der leise oder piano gesungene. — Hört zu! Ich will euch denselben einmal vorsingen (vorspielen). Singt ihn im Chor nach! —

L. So habt ihr sehr (äußerst) leise oder pianissimo (= piano piano) gesungen. Solches bezeichnet man mit sl. (sehr leise) oder pp. (pianissimo).

L. Wie vielerlei Stärkegrade kennst du nun im Ganzen? — Nenne sie der Ordnung nach, und fange mit dem schwächsten Grade an! —

Der L. schreibt Folgendes an die Tafel:



L. Singt dieses Beispiel! — Nun in umgekehrter Ordnung, indem ihr mit ff. anfangt! —

Gewöhnlich übereilen sich die Schüler anfangs, und singen bei'm Mezzoforte schon Forte, bei Forte — Fortissimo. Der L. hat sie darauf aufmerksam zu machen, und vermittelst öfterer Wiederholungen an ein genaues

Digitized by Google

Abmessen der Kraft zu gewöhnen. Am schwersten fällt es natürlich den Kindern mit schwachen Stimmen, den Ton viermal nach einander, vom 1. bis zum 5., verstärkt zu wiederholen. Es ist daher zweckmäßig, daß der L. die Reihe der schwach singenden Schüler einige Male besonders übe. — Aehnliche Fehler werden ihm bei'm Uebergang aus dem ff. in's pp. aufstoßen.

Es werden nun noch folgende Beispiele zur Uebung an die Tafel geschrieben. Um Raum zu ersparen, sind die Noten über den dynamischen Zeichen weggelassen. — Beispiel 2), wo die Abstufung bald aufwärts (zur Stärke), bald abwärts, — bald größer, bald kleiner ist, erfordert besondere Aufmerksamkeit. — Bei dem dritten und den folgenden Beispielen treten die verschiedenen Gradationszeichen mehrmals nach einander auf.

1) pp. m. ff. m. pp.
2) pp. m. p. f. m. ff. m. f. p. m. pp.
3) pp. pp. p. p. m. m. f. f. ff. ff. f. f. m. m. p. p. pp. pp.
4) m. m. f. f. ff. ff. — m. m. p. p. pp. pp.
5) m. m. m. f. ff. — m. m. m. p. pp.
6) pp. pp. pp. pp. ff. — ff. pp. pp. pp. pp.

Bei diesem letzten Beispiele lasse der L. den Ton auf ff. beträchtlich länger aushalten.

Zum Schlusse dieses werden noch einige Gehörübungen angestellt, worauf dann sogleich die Anwendung des Fortissimo und Pianissimo auf mehrere der rhythmisch-melodischen und melodisch-rhythmischen Sätzchen der vorstehenden §§ erfolgt. (S. Liederheft II, Nr. 17 u. 38; dann Satz 7, Seite 99! ꝛc.) Im Ganzen kommt sowohl das Fortissimo, wie auch das Pianissimo weniger vor, als das Mezzo-forte, Forte und Piano. Die letzteren Stärke-Grade sind deßwegen mehr zu üben, als die ersteren, obschon diese keineswegs in der Uebung vernachläßsigt werden sollen. Denn auch darin liegt, wie überhaupt in allen dynamischen Uebungen, außerordentlich viel Bildendes für die Stimme. —

Digitized by Google

§ 35. Fortsetzung

der rhythmisch-melodischen und melodisch-rhythmischen Uebungen.

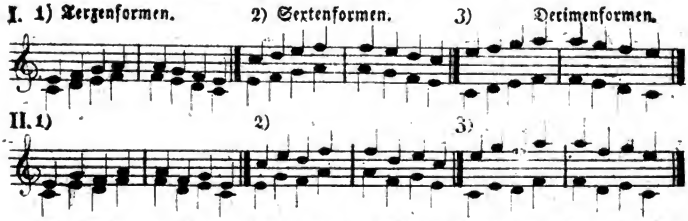
Einführung des zweistimmigen Gesanges.

Vorbemerkung. Nach § 19 hat hier der L. die Schüler in Diskantisten und Altisten abzusondern. Jene stehen diesen gegenüber, und beide so, daß sie durch die Länge (nicht durch die Breite!) des Zimmers hin singen.

Die gesammte Tonstärke der Altisten muß stets geringer sein, als die der Diskantisten; es würde auf das gebildete Gehör einen widerlichen Eindruck machen, wenn diese von jenen an Stärke übertroffen würden. In der Regel kann man auf 24 Diskantisten 12—16 Altisten rechnen.

Der L. schreibt das erste der folgenden Sätzchen an die Wandtafel:

Vorübungen zum harmonischen Gesang.



L. Wie viel Noten stehen hier jedesmal übereinander? — Dieses Uebereinanderstehen von je zwei und zwei Noten bedeutet, daß dieselben gleichzeitig — nicht nacheinander — gesungen werden sollen. Die Reihe der höheren Töne heißt die erste Stimme oder der Diskant (Sopran), und die Reihe der tieferen Töne — die zweite Stimme oder der Alt. — Ihr (sich zu den Diskantisten wendend) sollt künftig immer die Diskant-Sänger oder Diskantisten, und ihr (sich zu den Altisten wendend) die Alt-Sänger oder Altisten sein!

L. Sind hier [an Beispiel 1)] die Noten für den Diskant auf- oder abwärts gestrichen? — Und wie die für den Alt? — Recht; dieses Aufwärts-Streichen der Diskant-Noten und Abwärts-Streichen der Alt-Noten muß bei allen zweistimmigen Gesängen beobachtet werden, weil man sonst nicht leicht wissen kann, was die eine oder andere Stimme zu singen hat. — Ist es nöthig, diesen Gebrauch auch für einstimmige Gesänge festzuhalten? — Warum nicht? —

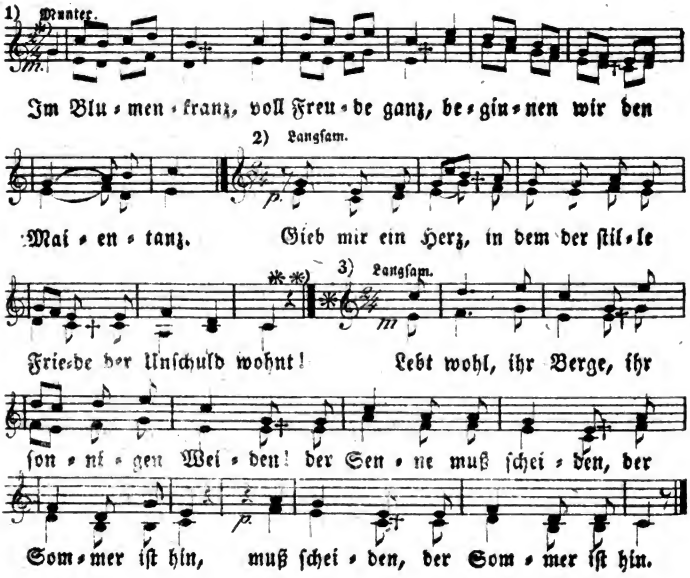
L. (Sich zu einem von den Diskantisten wendend:) A., singe hier [von Beispiel 1)] den Diskant! — B., den Alt! — Nun beide Stim-

Digitized by Google

men zugleich! Ich werde 2 Viertel vortaktiren. — Jetzt die Diskantisten allein! — die Altisten! — Nun die Diskantisten und Altisten zusammen! —

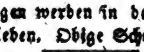
In ähnlicher Weise werden auch die noch folgenden 5 Vorübungen vorgenommen. Daran reihet sich dann die Einübung nachstehender Sätzchen und größeren Gesänge. Die Choräle unter 14), 15), 16), 17) und 18) müssen wegen einiger, etwas ungewöhnlicher harmonischen Tonstellungen erst am Schlusse des Ganzen — nicht früher! — eingeübt werden. Die kleineren Sätzchen sind zu Gehör- und Notirübungen zu benutzen ꝛc.

Zum Schlusse übe der L. die Schüler im Auffassen der einfachsten harmonischen Tonverhältnisse. Er spiele ihnen abwechselnd bald Terzen-, bald Sexten-, bald Decimenformen — erst einzelne, dann mehrere nach einander — vor, und lasse sie bestimmen, was gespielt worden ꝛc.



---

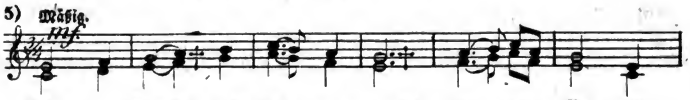
*) Diese auf- und abwärts gestrichene Note g gilt sowohl für den Diskant, wie für den Alt. Es treffen hier die beiden Stimmen auf einem und demselben Tone zusammen. (Vergl. damit die Schlußtakte von Nr. 2), 3) 5)! ꝛc.)

**) Bei allen zweistimmigen Gesängen werden in der Regel die Pausen nur einfach, statt doppelt, geschrieben. Obige Schreibweise (𝄽) hat demnach gleiche Bedeutung mit dieser:  u. s. w.

Digitized by Google

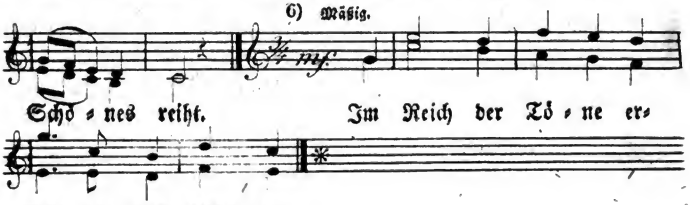
4) I, Nr. 11; II, Nr. 36 a); II, Nr. 52 a).

5) Mäßig.



Dir, o Kunſt! ſei Lob ge-weiht, die zum Gu-ten

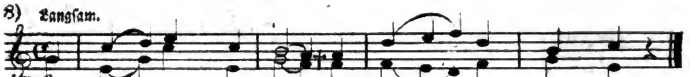
6) Mäßig.



Schö-nes reiht. Im Reich der Tö-ne er-blü-het das Schö-ne.

7) II, Nr. 37; II, Nr. 63; II, Nr. 96.

8) Langſam.

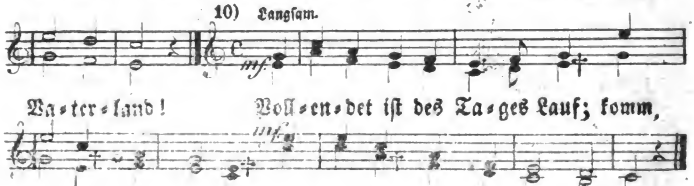


Die gan-ze Na-tur iſt Got-tes Tem-pel.

9) Mäßig.

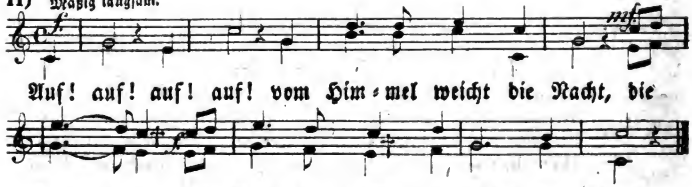
Der Lie-be und der Ein-tracht Band um-ſchlin-ge feſt mein

10) Langſam.



Va-ter-land! Voll-en-det iſt des Ta-ges Lauf; komm, Ru-he, komm, Ru-he, komm, Ru-he, nimm den Mü-den auf!

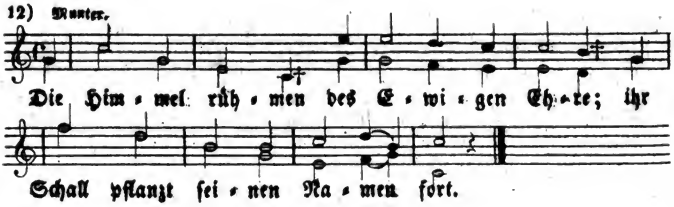
11) Mäßig langſam.



Auf! auf! auf! auf! vom Him-mel weicht die Nacht, die Son-nen, die Son-ne kommt in gold'-ner Pracht.

Digitized by Google

12) Munter.

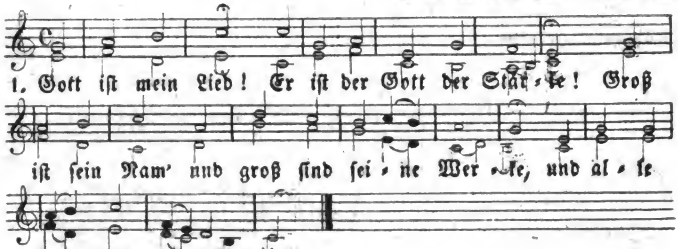


13) I, Nr. 1; I, Nr. 2; II, Nr. 1; I, Nr. 32; I, Nr. 67; II, Nr. 41 b); I, Nr. 9; II, Nr. 5; II, Nr. 9; I, Nr. 13.

14) Choral. Eigene Weise. (D-dur).

Vertrauen auf Gott.

Gedicht von Ch. F. Gellert (1715—1769).



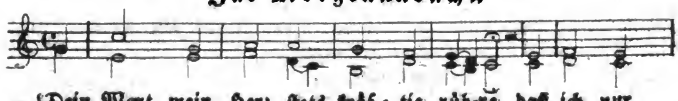
2. Er will und spricht's;
So sind und leben Welten.
Und er gebeut; so fallen durch sein Schelten
Die Himmel wieder in ihr Nichts.

3. Licht ist sein Kleid
Und seine Wahl das Beste.
Er herrscht als Gott, und seines Thrones Feste
Ist Wahrheit und Gerechtigkeit.

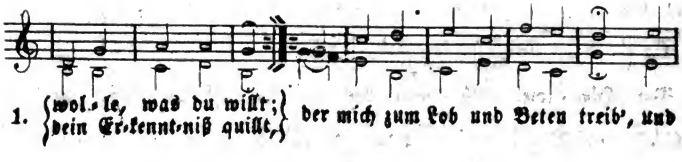
4. Ist Gott mein Schutz,
Will Gott mein Retter werden:
So frag' ich nichts nach Himmel und nach Erden
Und biete selbst der Hölle Trutz.

15) Choral. Weise: Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.

Zur Morgenandacht.



Digitized by Google



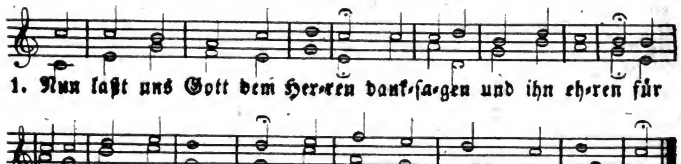
2) Was ich thu', rede und gedenke,
Laß, Herr! in deiner Kraft geschehn;
Die Werke meines Amts so lenke,
Daß sie gesegnet vor sich gehn;
Daß ich vor Gott, aus Gott, in dir,
O Jesu! wirke mein Gebühr.

3) So segne mich denn und behüte,
O Herr, du ew'ger Segensquell;
Erquicke mich mit deiner Güte,
Dein Antlitz leucht' mir freudig hell;
Herr! heb' dein Antlitz über mich!
Dein Fried' bleib' in mir ewiglich!

16) Choral. Eigene Weise.

Lob- und Danklied (insbesondere bei Tische).

Melodie von Joachim a Burck (geb. zu Anfang des 16. Jahrhunderts).
Gedicht von Ludwig Helmbold (1532—1598).



2. Den Leib, die Seel', das Leben
Hat er allein gegeben;
Dieselben zu bewahren,
Will er nie etwas sparen.

3. Er sorgt, daß Kraft dem Leibe
Und Trost der Seele bleibe,
Wiewohl tödtliche Wunden
Sind kommen von der Sünden.

4. Durch ihn ist uns vergeben
Die Sünd', geschenkt das Leben;
Den Himmel soll'n wir haben.
O Gott! wie große Gaben!

5. Wir bitten deine Güte,
Daß sie hinfort behüte
Die Großen mit den Kleinen;
Du kannst's nicht böse meinen.

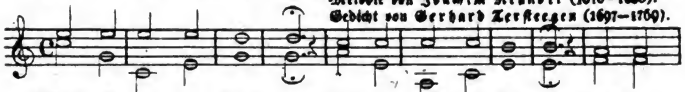
6. Erhalt' uns in der Wahrheit,
Gieb ewigliche Freiheit,
Zu preisen deinen Namen
Durch Jesum Christum. Amen!

Digitized by Google

Gegenwart Gottes.

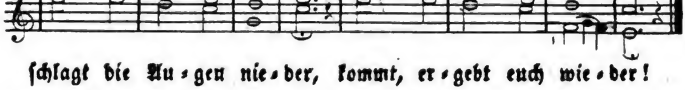
17) Choral. Weiſe: Wunderbarer König. ꝛc.

Melodie von Joachim Neander (1610—1680).
Gedicht von Gerhard Terſteegen (1697—1769).



1. Gott iſt ge-gen-wär-tig! laſ-ſet uns an-be-ten, und in
Gott iſt in der Mit-ten: Al-les in uns ſchweige, und ſich

Ehrfurcht vor ihn tre-ten!
in ſein nigſt vor ihm beu-ge! Wer ihn kennt, wer ihn nennt, —



ſchlagt die Au-gen nie-der, kommt, er-gebt euch wie-der!

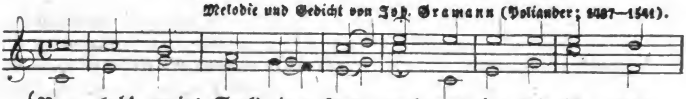
2. Majeſtätiſch' Weſen!
Möcht' ich recht dich preiſen,
Und im Geiſt dir Dienſt erweiſen;
Möcht' ich, wie die Engel,
Immer vor dir ſtehen
Und dich gegenwärtig ſehen!
Laß mich dir
Für und für
Trachten zu gefallen,
Liebſter Gott, in allen!

3. Herr, komm in mir wohnen,
Laß mein'n Geiſt auf Erden
Dir ein Heiligthum noch werden!
Komm, du nahes Weſen,
Dich in mir verkläre,
Daß ich dich ſtets lieb' und ehre:
Wo ich geh',
Sitz' und ſteh',
Laß mich dich erblicken
Und vor dir mich bücken!

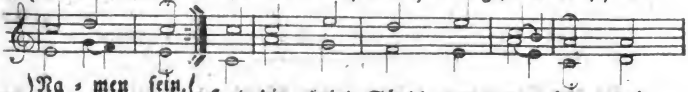
18) Choral. Eigene Weiſe.

Lob- und Danklied (nach Pſalm 103).

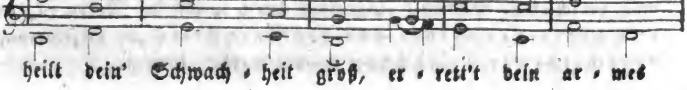
Melodie und Gedicht von Joh. Gramann (Holländer; 1487—1541).



Nun lob', mein' Seel', den Her-ren! was in mir iſt, den
Sein' Wohl-that thut er meh-ren; ver-giß es nicht, o

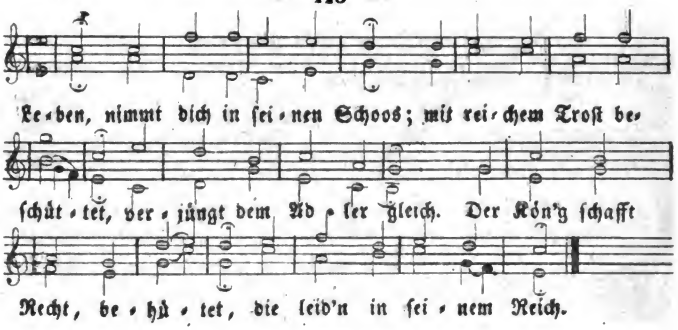


Na-men ſein.
Her-ze mein! Hat dir dein' Sünd' ver-ge-ben, und



heilt dein' Schwach-heit groß, er-ret't dein ar-mes

Digitized by Google



I. Anhang.

(Vergl. § 2, S. 9.)

Von den verschiedenen Schlüsseln (Notenschlüsseln).

Vorbemerkung. In vielen Volksschulen scheinen die Lehrer noch großen Werth auf das Lesen der Noten nach *verschiedenen* Schlüsseln zu legen. Die Erfahrung lehrt aber, daß solche Uebungen mehr zeitraubend, als gewinnbringend sind. Man gehe selbst in die Schulen, und sehe zu, was die Lehrer leisten, welche heute nach dem Diskant-, morgen nach dem Violinschlüssel ꝛc. unterrichten, und man wird dieses Urtheil vollkommen bestätigt finden. — Der Lehrer kann sich zufrieden stellen, wenn seine Schüler nach *einem* Schlüssel *fertig* Noten lesen.

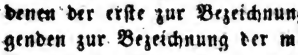
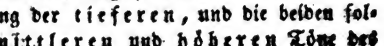
Die in Volksschulen gebräuchlichen Schlüssel sind der Violin- und der Diskant-Schlüssel; jener verdient wegen seines häufigeren Gebrauches in neuerer Musik den Vorzug vor diesem. Auch wird er in den neueren Kirchengesangbüchern immer mehr und mehr einheimisch. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß sich sämmtliche Lehrer für die Annahme des Violin-Schlüssels beim Schulunterrichte vereinten.

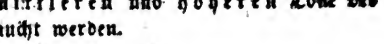
Für den L. möge hier das Nöthigste über die verschiedenen Schlüssel im Zusammenhange nachfolgen. Das, was auf S. 9 über den *Violinschlüssel* steht, gilt zum Theil auch von den übrigen Schlüsseln.

Da zur Bezeichnung aller in der Musik gebräuchlichen Töne der beschränkte Raum des Liniensystems bei weitem nicht ausreicht; so hat man verschiedene Schlüssel eingeführt, durch welche die Noten *einer und derselben Stufe des Liniensystems* zur Bezeichnung *verschiedener Tonhöhen* benutzt werden können.

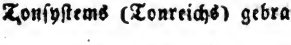
Digitized by Google

Heutiges Tages bedient man sich folgender drei Schlüssel, von denen der erste zur Bezeichnung der tieferen, und die beiden folgenden zur Bezeichnung der mittleren und höheren Töne des Tonsystems (Tonreichs) gebraucht werden.

1)  oder:  .

2) oder: 

und wie die wunderlichen Malereien dieses Schlüssels sonst noch sein mögen.

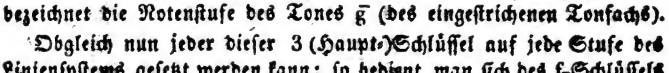
3)  oder so:

Der erste dieser Schlüssel heißt der f-Schlüssel, und bezeichnet die Notenstufe für den Ton f (des kleinen Tonfachs), der zweite heißt der c̄-Schlüssel und bezeichnet die Notenstufe für den Ton c̄ (des eingestrichenen Tonfachs); der dritte endlich heißt der ḡ-Schlüssel und bezeichnet die Notenstufe des Tones ḡ (des eingestrichenen Tonfachs).

Obgleich nun jeder dieser 3 (Haupt-)Schlüssel auf jede Stufe des Liniensystems gesetzt werden kann; so bedient man sich des f-Schlüssels doch gewöhnlich nur auf der 4., des g-Schlüssels auf der 2., und des c̄-Schlüssels auf der 1., 3. und 4. Linie. Der f-Schlüssel auf der 4. Linie des Liniensystems heißt auch **Baß-Schlüssel**, — der g-Schlüssel auf der 2. Linie **Violin-Schlüssel**, — der c̄-Schlüssel auf der 1. Linie **Diskant-** oder **Sopran-Schlüssel**, auf der 3. Linie **Alt-Schlüssel**, auf der 4. Linie **Tenor-Schlüssel**.

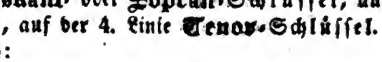
Uebersichtlich:

Baß-Schlüssel. Violin-Schlüssel. Diskant-Schlüssel. Alt-Schlüssel. Tenor-Schlüssel.



Anmerk. Man hüte sich vor der unrichtigen Schreibweise: „C-Schlüssel, G-Schlüssel, F-Schlüssel!" (c̄-Schlüssel, ḡ-Schlüssel, f-Schlüssel.) —

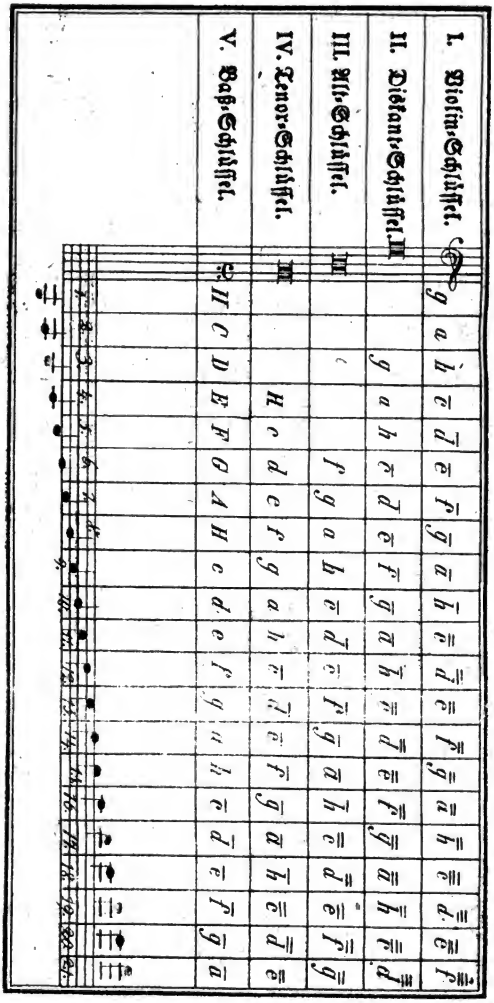
In alten Musikalien kommen die 3 Hauptschlüssel auch noch auf folgenden Linien des Liniensystems vor:



Der f-Schlüssel unter 1. heißt der tiefe Baßschlüssel, der unter 2. der hohe Baß- oder Baryton-Schlüssel, — der c̄-Schlüssel unter 3. der Halb- oder Mezzo-Sopran-Schlüssel, und der ḡ-Schlüssel unter 4. der französische Violin-Schlüssel. —

Digitized by Google

Aus folgender Tabelle wird man leicht entnehmen, wie die unten stehenden Noten nach jedem der 5 gebräuchlichsten Schlüssel zu lesen sind. Z. B. die Note 6. bedeutet im Violinschlüssel den Ton $\bar{e}$, im Diskant-Schlüssel den Ton $\bar{c}$, im Alt-Schlüssel den Ton f, im Tenor-Schlüssel den Ton d, im Baß-Schlüssel den Ton G; u. s. w.



Digitized by Google

Derjenige, welcher früher seine Noten blos nach dem Violin- und Baß-Schlüssel benennen lernte, wird sich das Lesen der in irgend einem der 3 verschiedenen c-Schlüssel geschriebenen Noten dadurch erleichtern, wenn er diese auf den Violinschlüssel überträgt (reducirt). Er denke sich also die Noten im Diskant-Schlüssel um 2 Notenstufen (um eine Terz) tiefer, — die Noten im Alt-Schlüssel um eine Notenstufe (Sekunde) höher und dann wieder um eine Octave tiefer, — und endlich die Noten im Tenor-Schlüssel um eine Notenstufe (Sekunde) und eine Octave (im Ganzen: um eine None) tiefer. — Durch häufige Uebung im Notenlesen nach diesen c-Schlüsseln wird das oben genannte Hülfsmittel bald entbehrlich werden.

II. Anhang.

(Vergl. S. 29 und 30!)

Erklärung der in der Musik vorkommenden italiänischen Kunstwörter. Als Zugabe für den Lehrer.

I. Kunstwörter, welche den Grad der rhythmischen Bewegung oder das Zeitmaß bestimmen, — gewöhnlich Tempo-Wörter genannt.

Es giebt Tempo-Wörter, welche entweder ein strenges Festhalten, oder eine Unterbrechung des anfänglichen Grades der Geschwindigkeit eines Tonstückes vorschreiben. Die Unterbrechung ist alsdann in Rücksicht auf die Folge von verschiedener Art: entweder tritt ein ähnliches Tempo von stets gleichbleibender Geschwindigkeit ein, — oder ein Verlangsamen, oder Geschwinderwerden des anfänglichen Tempo, — oder ein förmliches Aufheben aller geregelten Bewegung. Auf diese Eintheilung gründet sich die Anordnung des Folgenden.

a) Tempowörter, welche das Beibehalten des anfänglichen Grades der Geschwindigkeit vorschreiben.

Adágio (abgek.: Adg) langsam, gemächlich. Der Superl.: adagissimo, äußerst langsam. Das selten gebräuchliche Diminutiv: adagietto bedeutet theils ein kleines Adagio, theils eine etwas minder langsame Bewegung. (-etto, weibl. -etta, sind ital. Verkleinerungs-Endungen; z. B. Cornetto, ein kleines Horn, — Arietta, eine kleine Arie ꝛc.)

Agilità (con), mit Leichtigkeit, Beweglichkeit, Behendigkeit, Gewandtheit.

Agitáto, bewegt, unruhig; con agitazione, mit unruhiger Bewegung; z. B. allegro agitato.

Alla-breve, Bezeichnung eines ziemlich raschen Tempo (Vergl. S. 48 und S. 97 b); ungefähr so viel wie Alla oder a cappella. (Hauptsächlich nur bei kirchlicher Musik üblich.)

Alla oder a cappella, auf Capell-Art, capellmäßig, im Capellstyle; Bezeichnung eines ziemlich raschen Tempo, wie das oft in fürstlichen Capellen u. dgl., welche meist der Kammer- als die Kirchenmusik cultiviren, vorkommt. (Man schreibe nicht: capella!)

Allegrezza, allégria (con), mit Munterkeit, Lustigkeit, Fröhlichkeit.

Allégro (abgekürzt: Allo), allegramente, lustig, fröhlich, munter. Bezeichnung eines schnellen Tempo. Der Superlativ: allegrissimo. Das

Diminutiv allegretto bedeutet eine geringere Schnelligkeit; allenfalls auch ein kleines Allegro. (Vergl. adagio!) Allegro di molto, sehr munter ꝛc. — Allegro con fuóco, ein Allegro von rascher, feuriger Bewegung und feurigem Charakter.

Andante (vom Verbum andare), gehend, schrittmäßig; bezeichnet ein zwischen langsam und schnell die Mitte haltendes Tempo. Das Diminutiv andantino bedeutet theils ein kleines Andante, theils eine etwas minder langsame (bei Vielen auch eine noch langsamere) Bewegung. (-ino, weibl. -ina sind ital. Verkleinerungsendungen. Vergl. adagio!)

Animáto, beseelt, belebt.

Animóso, muthig, rasch.

Bricóso, voll Geist und Feuer, lebhaft; ungefähr gleichbedeutend mit vivace; — con brío, mit Lebhaftigkeit, Munterkeit.

Cómodo, bequem. Bedeutet, daß ein Tonstück im bequemen (?!) Zeitmaße vorgetragen werden soll. Eine etwas wunderliche Tempo-Bezeichnung, die ungefähr dem Andante oder dem Allegro moderato entsprechen mag.

Gagliardo, munter, rüstig, rasch.

Giusto, richtig, angemessen, passend. Der Ausdruck: Tempo giusto bedeutet eine der Eigenheit und dem Geiste des Stücks angemessene Bewegung; was sich von selbst versteht — daher so viel wie Nichts sagt! In den meisten Fällen gleichbedeutend mit: Moderato.

Grave, schwer, gewichtig, ernsthaft, gravitätisch; wird oft gebraucht, um ein langsames, ungefähr dem adagio entsprechendes Tempo anzudeuten.

Largo, breit, weit, gedehnt; bedeutet als Tempo-Bezeichnung einen hohen Grad von Langsamkeit; der Superlativ: larghissimo; das Diminutiv larghetto heißt so viel als: ein wenig largo. (Vergl. adagio!)

Lento, lentamente, lentemente langsam; eine Tempo-Bezeichnung, welche ungefähr dem adagio entspricht.

Lugúbre, trauernd, mit finsterer Trauer. Bezeichnung eines langsamen Tempo.

Maëstóso, majestätisch, feierlich, erhaben, mit Würde. Bezeichnet ein mehr langsames als geschwindes Tempo.

Maggióre, größer. Der Ausdruck: Tempo maggiore ist ungefähr gleichbedeutend mit: Tempo alla-breve.

Mesto, traurig, betrübt. Bezeichnung eines langsamen Tempo.

Moderáto, gemäßigt, mäßig; vorzüglich als Tempo-Bezeichnung üblich, z. B. allegro moderato, ein mäßig schnelles Allegro. Die Tempo-Bezeichnung moderato, für sich allein stehend, gilt ungefähr dem andante gleich.

Mosso, bewegt; bezeichnet ein etwas belebteres Tempo. Das Wort mosso, eigentlich aber più (più = mehr) mosso, wird auch als gleichbedeutend mit con più moto gebraucht. Vergl. moto!

Móto, Bewegung; con moto, mit Bewegung, z. B. andante con moto, mit etwas lebhafterer Bewegung, als bloß andante; con più moto, mit mehr Bewegung. — Unrichtig schreiben Manche: più moto statt più mosso oder con più moto. (Movimento, Bewegung, Zeitmaß, Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit des Tempo.)

Presto, hurtig, geschwind, schnell; Bezeichnung eines schnellen Tempo. Der Superlativ: prestissimo drückt den höchst möglichen Grad von Schnelligkeit aus. Presto quanto possibile, so schnell wie möglich.

Digitized by Google

Rápido, rapidamente, reißend, rasch, schnell.

Risvegliáto, risvegghiáto, aufgeweckt, ermuntert.

Sostenúto (abgekürzt.: sost.), ausgehalten, lang angehalten, gedehnt; bedeutet als Tempo-Bezeichnung eine etwas gedehntere Bewegung; z. B. Adagio sostenuto, ein gedehntes Adagio.

Tardo, saumselig, träge, langsam.

Tempo giusto, s. giusto! — Aggiustatamente, pünktlich, sehr genau, ordentlich, — richtig nach dem Takte; gleichbedeutend mit: tempo giusto.

Velóce, schnell, leicht, rasch; con velócità, mit Schnelligkeit, Geschwindigkeit. Tempo- und Ausdruckbezeichnung. Superlativ: velocissimo, velocissimamente.

Vivâce, vivo, lebhaft, munter, rasch; sowohl lebhaftes Tempo, als lebhafte Vortragsart überhaupt bezeichnend; con vivácità, con vivezza, mit Lebhaftigkeit, mit Lebendigkeit, Munterkeit; Superlativ: vivacissimo, höchst lebhaft. Das Diminutiv: vivacetto bedeutet eine geringere Schnelligkeit; — allenfalls auch ein kleines Vivace. (Vergl. adagio!)

Anmerk. Hierher gehören auch noch mehr oder weniger die unter II. und auf S. 126 ff. stehenden Wörter: Cantabile, lagrimoso, lamentabile, lesto u. dgl.

---

b) Tempowörter, welche den anfänglichen Grad der Geschwindigkeit verlangsamen.

Allentando, allentáto, nachlassend, zögernd.

Calando (abgekürzt: Cal. oder Cal.), nachlassend, abnehmend, hinschwindend, vermindernd, herabsinkend. Bezieht sich theils auf die Stärke des Tones, theils auf die Geschwindigkeit der Bewegung, theils auf beide zugleich. Im ersteren Falle schreibt man besser: calando nella forza (nachlassend in der Stärke), im 2. Falle besser: calando nel tempo (nachlassend im Tempo) und im 3. Falle besser: calando nella forza e nel tempo. Wo diese Beisätze fehlen, da bezieht sich der Ausdruck calando sowohl auf die Stärke der Töne, wie auf das Tempo.

Lentando, nachlassend; soviel als: rallentando.

Rallentando (abgekürzt: rall.), zögernd, nachlassend.

Ritartando (abgekürzt: ritard.), verzögernd, aufhaltend, zurückhaltend.

Ritenúto, zurückhaltend.

Slargando, erweiternd, ausdehnend. Gleichbedeutend mit: rallentando.

Slentando, soviel wie rallentando oder stentando.

Stentando, zögernd, zaudernd, in die Länge ziehend, zurückhaltend. (Stentáto, mühsam, erzwungen.)

Strascicando, strascinando, trascinando, schleppend.

Tardando, zaudernd, schleppend, zögernd, säumend, verzögernd.

Trascinando, s. strascicando!

---

c) Tempowörter, welche den anfänglichen Grad der Geschwindigkeit beschleunigen.

Accelerando (abgekürzt: accel.), accelerirend, beschleunigend, die Schnelligkeit des Tempo steigernd.

Digitized by Google

Affrettando, beschleunigend, eilend. (Con fretta, mit Eile, Eilfertigkeit, Hastigkeit.

Crescendo (abgekürzt: cresc.) il tempo. Dieser Ausdruck bedeutet zuweilen (jedoch nicht bei Italiänern) ein Steigern der Geschwindigkeit des Tempo.

Stretto, zusammengezogen, gedrängt, beschleunigt. Lo oder la stretta, als Substantiv gebraucht, heißt zuweilen derjenige (meistens letzte) ganze Theil eines Tonstücks, welcher in einem allmählig geschwinderen Tempo vorgetragen werden soll.

Stringendo (abgekürzt: string.), zusammenziehend, drängend, verkürzend, das Zeitmaß beschleunigend.

---

d) Tempowörter, welche theils ein Verlangsamen, theils eine Beschleunigung des anfänglichen Grades der Geschwindigkeit bezeichnen, und die Wahl des einen oder andern ganz der Willkühr des Spielers oder Sängers anheim stellen.

Ad libitum (abgekürzt: ad lib.), (lateinisch), nach Willkühr, nach Belieben. Bezieht sich, wo es ohne weiteren Zusatz steht, auf das Tempo, und bedeutet, daß die also bezeichnete Stelle ohne strenge Beobachtung des Zeitmaßes, mit beliebiger Abweichung von der Taktmäßigkeit vorzutragen sei.

Alla zoppa, auf hinkende, d. i. ungleiche Weise. Dieser Ausdruck bedeutet einen etwas gezwungenen, unnatürlichen, nicht immer gleichmäßigen, sondern bald langsameren, bald geschwinderen und von Takt zu Takt abwechselnden Gang im Tempo.

Arbitrio, Gutdünken Willkühr, Belieben; a suo arbitrio, nach seinem (des Vortragenden) Gutdünken. In Bezug auf das Zeitmaß gleichbedeutend mit ad libitum.

Battuta (senza), ohne Takt; veralteter Ausdruck für: senza tempo. (Kommt gewöhnlich in Recitativen vor.)

Capricco (a), nach Laune, Willkühr.

Comodo (a suo), nach Bequemlichkeit (des Vortragenden); einigermaßen gleichbedeutend mit: a suo arbitrio.

Piacére (a), auch: a piacimento, nach Belieben, nach Gefallen. Bezieht sich in der Regel bloß auf's Zeitmaß, und ist dann gleichbedeutend mit: ad libitum. Veraltete und mit obigen gleichbedeutende Formen sind: a suo beneplacimento oder beneplacito.

Rubáto, geraubt. Der Ausdruck: tempo rubato bedeutet eine willkührliche, meist nur kurz vorübergehende Nichtbeobachtung des Zeitmaßes, welche etwa eine Stimme sich augenblicklich erlaubt, um gleich nachher wieder in's Zeitmaß einzulenken und etwa die übrigen, mittlerweile in unverrücktem Zeitmaße fortgeschrittenen Stimmen geschickt wieder einzuholen, und dasjenige, was etwa dem einen Takttheile geraubt worden war, einem nächst folgenden wieder zu vergüten.

Senza battuta, und

Senza rigóre del tempo, ohne Strenge des Zeitmaßes.

Senza tempo, s. battuta!

Anmerk. Das anfängliche Zeitmaß wird auch noch durch die mit Ruhepunkten oder Fermaten bezeichneten Stellen unterbrochen. Auf S. 49 stehen diese näher ausgeführt.

Digitized by Google

Um die Wiederkehr des auf solche Stellen folgenden strengen Zeitmaßes wieder zu veranlassen, bedient man sich der Ausdrücke:

A battúta, nach dem Taktschlag,

a oder al rigóre del di tempo, nach der Strenge des Zeitmaßes,

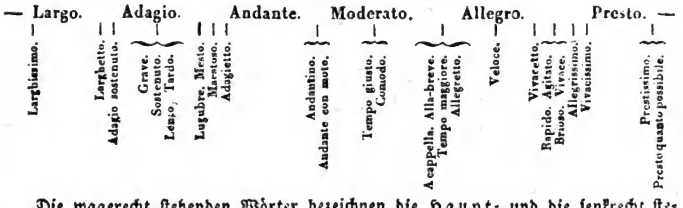
a tempo, im Zeitmaß,

lo stesso oder l'istesso móto, l'istesso movimento, dieselbe Bewegung,

nel medésimo tempo, in dem nämlichen Tempo,

tempo primo (abgekürzt: temp. I^mo), tempo primiéro, im ersten (anfänglichen) Tempo.

Wollte man die unter a) stehenden Tempowörter nach dem Grade ihrer geringeren oder größeren Geschwindigkeit ordnen, so müßten sie, wenn die langsameren zur Linken und die geschwinderen zur Rechten gestellt würden, ungefähr so aufeinander folgen:



Die wagerecht stehenden Wörter bezeichnen die Haupt- und die senkrecht stehenden die Zwischen- oder Nebengrade der Bewegung. —

Durch den Gebrauch folgender Wörter läßt sich die Zahl der Zwischengrade noch bedeutend erweitern:

Assái, sehr. (Wird oft, wiewohl unrichtig, durch: genug, ziemlich u. dgl. übersetzt.) Beispiel: presto assai, sehr schnell.

Cóme, gleichwie. Beispiel: andante come allegretto, — andante beinahe so schnell wie allegretto.

Comodo, bequem. Beispiel: allegro comodo, ein bequemes, gemäßigtes, nicht zu rasches Allegro.

Méno, weniger, minder. Beispiel: meno allegro, minder schnell.

Moderáto, gemäßigt. Beispiel: allegro moderato, ein gemäßigtes Allegro.

Molto, di molto, sehr viel, äußerst; ungefähr gleichbedeutend mit: assai. Superlativisch: moltissimo. Beispiele: molto adagio oder adagio di molto, sehr langsam; allegro con moltissimo móto, — allegro mit sehr viel Bewegung.

Più, mehr; più tosto, vielmehr; più che più, viel mehr, weit mehr. Beispiele: con più moto, mit mehr Bewegung; sempre più presto, immer schneller; andante, più tosto allegretto, — andante, oder vielmehr allegretto.

Póco, wenig; un poco, ein wenig; poco a poco, nach und nach, allmählig; pochissimo, sehr (äußerst) wenig. Beispiel: un poco più presto, ein wenig schneller.

Quási, gleichsam, beinahe, einigermaßen. Beispiel: andante quasi allegretto, — andante beinahe so schnell wie allegretto.

Tanto, so sehr, so viel; tantino, ein klein Wenig, ganz wenig. Beispiele: adagio non tanto — adagio nicht so sehr (allzu) langsam; un tantino largo, ein klein wenig largo.

Digitized by Google

Troppo, allzusehr, zu viel. Beispiele: allegro non troppo, nicht allzu munter; presto, ma non troppo, — presto, doch nicht allzu sehr. —

Es können diese Wörter auch mit den unter b) und c) aufgenommenen Tempowörtern verbunden werden; Beispiele: rallentando assai, sehr zögernd; molto accelerando, sehr beschleunigend ꝛc.

Anmerk. Bei vielen Tonstücken, namentlich bei Tänzen, ist es unnöthig, das Tempo noch besonders anzugeben, indem sich dieses durch ihre Benennung schon von selbst versteht; z. B. bei'm Marsch, Walzer, Contre-Tanz, — bei der (dem) Menuet, Ecossaise, Quadrille ꝛc. Daher kommen auch die Ueberschriften: Tempo di ballo, tempo di menuetto (im Tempo eines Tanzes, seiner Menuet) choräliter (lat.), choralmäßig, im Tempo eines Chorals u. dgl. — Weiter unten, unter V. sind diese Musikstücke nebst ihren Tempo's näher angegeben.

II. Kunstwörter, welche den Charakter und die Art des Vortrags der Tonstücke näher bestimmen.

Accarezzévole, accarezzevolmente, liebkosend, schmeichelnd, einschmeichelnd.

Acciaccatúra, acciaccare, heißt wörtlich: ungestüm angreifen, anpacken, und wird in der Musiksprache in ähnlichem Sinne, doch in so äußerst verschiedener Anwendung gebraucht, daß es dadurch jeder Bestimmtheit der Bedeutung entbehrt. Bald bezeichnet man damit jede kurze Vorschlagsnote, bald das gebrochene Anschlagen eines Akkordes, bald auch jedes benachdruckte Anschlagen eines Tones oder Akkordes.

Adiráto, zornig, aufgebracht; con ira, mit dem Ausdrucke des Zorns.

Affábile, freundlich, gesprächig.

Affettuóso, affettuosamente, con affetto, leidenschaftlich, affektvoll, mit Leidenschaft, mit dem Ausdrucke warmer, lebhafter Empfindung. Der Superlativ: affettuosissimo, affettuosissamente.

Afflitto, betrübt, niedergeschlagen.

Afflizióne (con), mit Betrübniß, mit Schwermuth.

Alla moderna, nach jetziger Mode, nach dem neusten Geschmacke.

All' antíco, auf alte Art, im alten Style.

Amábile, lieblich; molto amabile, sehr (äußerst) lieblich.

Amarezza, amaritúdine (con), mit dem Ausdrucke der Bitterkeit.

Amóre (con), mit Liebe, Lust, Wärme.

Amorévŏle, liebreich, freundlich, zärtlich.

Amoróso, verliebt; amorosamente, verliebter, liebreicherweise.

Anima, Seele; con ánima, mit seelenvollem Ausdrucke; animáto, beseelt, belebt. (Anima heißt auch die sogen. Seele [der Stimmstock] der Geigeninstrumente.)

Animo, Geist, Sinn, Muth; con ánimo, mit Muth; animoso, muthig. Aequo ánimo (lat.), mit Gelassenheit, gemüthlich.

Appasionáto, leidenschaftlich. Vergl. d. Art. passione!

Appenáto, beängstigt, bekümmert, leidend.

Appoggiáto, gestützt, getragen, angelehnt, gebunden, geschleift. (Appoggiatúra, ein Vorschlag, Vorschlags-Nötchen.)

Ardíto, kühn, beherzt, verwegen.

Digitized by Google

Arióso, arienmäßig, oder auch singbar; bezeichnet in der Musiksprache theils ein jedes arienähnliche Tonstück, theils auch eine in einem Tonstück vorkommende vorzüglich sangbare Stelle, im Gegensatz der mehr declamatorischen oder parlanten, und insbesondere alsdann, wenn in einem Recitativ einzelne Stellen vorkommen, welche a tempo und in zusammenhängender Melodie gesungen werden sollen, und also die Declamation in eigentlichen Gesang übergeht.

Arpéggio, arpeggiamento, arpeggiatúra, Harfenspiel, Harfenschlag, das Harfen, — wird gebraucht zur Bezeichnung des harfenmäßigen Anschlagens der Akkorde, wo nämlich die Töne, aus welchen ein Zusammenklang besteht, nicht genau gleichzeitig, sondern schnell nacheinander angeschlagen werden, also mehr oder weniger gebrochen.

Audáce, verwegen, kühn, beherzt.

Barocco, barok, unregelmäßig, sonderbar, wunderlich, seltsam.

Bizzárro, wunderlich, seltsam, launenhaft, an's Abgeschmackte grenzend.

Bravúra (con), mit Bravour, mit kühnem, glänzendem, imponirendem Vortrage.

Brillante, glänzend, mit glänzendem Vortrage.

Brio (con), mit Munterkeit, Lebhaftigkeit, Feuer. (Auch als Tempo-Wort üblich.)

Bridso, voll Geist und Feuer.

Bruscamente, auf eine rauhe, barsche, ungestüme Art.

Buffo, lustig, scherzhaft, komisch; wird häufig gebraucht, um den Charakter eines Tonstückes oder Werkes zu bezeichnen; z. B. Duetto buffo, scherzhaftes Duett; Aria buffa, spaßhafte Arie; Opera buffa, komische Oper u. dgl.

Buffonesco, buffonescamente, lustig, possierlich, lächerlich, schnakisch, schnurrig.

Burlando, auf spaßhafte Weise, spassend. (Burla, Schnurre, Posse, Schwank.)

Burlesco, burlescamente, drollig, schnurrig, possierlich, burlesk; bezeichnet den Ausdruck des Niedrig-, doch Launig-Komischen.

Calmáto, beruhigt, besänftigt; con calma, mit Ruhe.

Cantábile, sangbar, cantabel. In der Vokalmusik sowohl, wie in der Instrumentalmusik heißt alles das cantabel, was leicht ins Gehör fällt, was mehr aus gehaltenen, als aus Tönen von ganz kurzer Dauer besteht, und überhaupt von wohlgefälliger, fließender Melodie ist. — Bisweilen gilt auch das Wort Contabile als Benennung eines Tonstücks von mäßiger Bewegung und einfachem, cantabelm Vortrage.

Capriccióso, capricciosamente, mit neckischem, wunderlichem, launenhaftem Vortrage.

Carezzando, liebkosend, schmeichelnd; carrezzévole, liebkosend, liebreizend; carezzevolmente, auf liebkosende Art.

Caricáto, (von caricáre, dem franz. charger, surcharger entsprechend), beladen, überladen, übertrieben; wird am gewöhnlichsten in Beziehung auf buffo, burlesco, oder grottesco, oder in ähnlichem oder verwandtem Sinne gebraucht. (Caricatúra, Karikatur, Uebertreibung, übertriebene, outrirte Darstellung.)

Compiacévole, compiacevolmente, gefällig, angenehm, — gewissermaßen dem französischen complaisant entsprechend.

Delicatemente, delicato, zart, fein, delicat; con delicatezza, mit Delicatesse, feinem Geschmacke; der Superlativ: delicatissimo.

Diligénza (con), mit Fleiß, mit Sorgfalt, mit wohlstudirtem Vortrage.

Discrezióne (con), discretamente, mit Discretion, Bescheidenheit, Zurückhaltung. (Warnung gegen vorlautes Wesen in den Begleitungsstimmen!)

Digitized by Google

Divóto, devot, andächtig, fromm.

Doleute, oder auch doloróso, schmerzlich; con dolóre, con duólo, mit dem Ausdrucke des Schmerzes, der Trauer, des Leides, der Wehmuth.

Elegánte, zierlich; elegantemente, auf eine zierliche Art; con eleganza, mit Zierlichkeit, Eleganz.

Elegíaco, elegisch, klagend, klagesingend, klagetönend.

Elevamento, elevatézza (con), mit Erhebung oder Erhabenheit.

Enérgico, nachdrücklich, kräftig; con energía, mit Energie, Nachdruck, Kraft.

Eróico, heroisch, heldenmäßig; z. B. sinfonia eroica, Symphonie im heroischen Style. (Eróe, der Held.)

Espressívo (abgekürzt: espress.), ausdrucksvoll; con espressione (abgekürzt: con espress.), mit Ausdruck.

Fastóso, fastosamente, prächtig, mit Prunk.

Feróce, ferocemente, wild; con ferócia, oder ferócità, mit dem Ausdrucke von Wildheit.

Festívo, festivamente, festlich, feierlich. (Canto festivo, Festgesang.)

Festóso, fröhlich, munter.

Fiéro, fieramente, wild, grausam, trotzig; con fierezza, mit dem Ausdrucke von Wildheit, auch wohl von keckem Trotze u. dgl.

Fióco, heiser, matt, schwach.

Fioreggiante, fioriscente, fiorito, blühend, blumig, geblümt; bezeichnet einen durch Verzierungen, Spielmanieren, sogenannte Fioretten (Blümchen) ausgeschmückten, blühenden Vortrag.

Flébile, flebilmente, kläglich, traurig, weinerlich.

Frescamente, fresco, frescóso, frisch, munter, lebhaft. (Nicht wohl gebräuchlich.)

Funébre, funerále, zum Leichenbegängnisse gehörig; traurig. (Marcia funebre, Leichen- oder Todtenmarsch, z. B. der berühmte Todtenmarsch im Händel'schen Oratorium: „Saul.")

Fuocóso, feurig; con fuóco, mit Feuer.

Furióso, wüthend, ungestüm, stürmisch, wild; con fúria, mit dem Ausdrucke der Wuth.

Gagliardo, rüstig, munter, rasch.

Gájo, lustig, fröhlich, munter.

Garbo (con), mit Artigkeit, mit wohlgefälligem Ausdruck; ungefähr gleichbedeutend mit con gusto.

Generóso, großmüthig, edelmüthig, edel, in edlem Vortrage.

Giochévole, giochevolmente, giocosamente, giocolosamente, giocolarmente, giocóso, giucante, giuchévole, giuocante etc., spielend, tändelnd, scherzhaft, spaßhaft, belustigend, schäkernd.

Giocondamente, giocondóso, giocondévole, giocondo, — con giocondezza, con giocondità, con giocondítade, fröhlich, angenehm, anmuthig, vergnügt, — mit Fröhlichkeit.

Giubilóso, jubilirend, frohlockend.

Glissando, glissáto, glissicando, glissicáto, ein barbarisch-italiänisches Kunstwort, vom franz. glisser, gleiten, hergeholt und von manchen Tonsetzern zuweilen gebraucht, um anzudeuten, daß man von einem Tone zum andern hinübergleiten soll (z. B. auf der Geige).

Gradévole, gradevolmente, angenehm, anmuthig.

Digitized by Google

Grandióso, grandiós, großartig, prächtig. (Stile grandioso, großartiger Styl.)

Gráve, gravemente, ſchwer, gewichtig, ernſt, geſetzt, gravitätiſch; Superlat.: gravissimo; con gravezza, con grávità, mit Geſetztheit, Ernſt, Würde, Gravität.

Graziόso, anmuthig, einnehmend, graciös; con grázia, mit Anmuth, mit Grazie.

Grottesco, grotteſk, lächerlich gebildet, fratzenhaft.

Gustóso, geſchmackvoll; con gusto, mit Geſchmack; eine etwas wunderliche Ermahnung, welche die Tonſetzer zuweilen beſchreiben, um dem vortragenden Künſtler zu empfehlen, die alſo bezeichnete Stelle möglichſt geſchmackvoll herauszuheben.

Imperióso, gebieteriſch.

Impetuóso, ungeſtüm, ſtürmiſch, heftig; con impéto, mit Ungeſtüm, mit Heftigkeit.

Imponente, imponirend, — mit Wichtigkeit, mit nachdrücklichem Vortrage.

Innocente, innocentemente, unſchuldig, anſpruchlos, ungekünſtelt, naiv.

Ira, ſ. adirato!

Irresolúto, unentſchloſſen, ſchwankend, weniger abgemeſſen.

Lacrimando, lacrimóso, ſ. lagrimando!

Lagrimando, lagrimóso, weinerlich, weinend; bedeutet, daß die alſo bezeichnete Stelle mit dem Ausdrucke der Trauer vorgetragen werden ſoll.

Lamentábile, lamentévole, lamentóso, klagend, jammernd, im Klagetone.

Languendo, languente, lánguido, ſchmachtend, mit dem Ausdruck der Sehnſucht.

Legáre oder ligare, binden, zuſammenſchleifen; legáto (abgekürzt: leg.), gebunden; legatissimo, ſehr gebunden; legato tutto, Alles, das Ganze gebunden. Vergl. S. 47 u. 48!

Leggeránza (con), leggerézza, leggierézza, levezza, mit Leichtigkeit.

Leggeramente, leggermente, leggiadramente, leggiadretto, leggiádro, leggiére, leggiéri, leggiermente, leggiéro, leggierúculo, leicht, flink, leichthin, leichtweg, flüchtig. — Leggerissimamente, leggerissimo, leggierissimamente, leggierissimo, ſehr (äußerſt) leicht weg.

Leggiadramente, leggiádro, leggiadretto, zierlich, anmuthig, wohlgefällig, elegant.

Léno, ſchwach, matt.

Lesto, flink, gewandt, munter.

Liscio, lisciamente, ungefähr ſo viel wie: glatt (eben, gleich) weg, einfach, ohne Verzierung. (Wenig gebräuchlich.)

Lugúbre, traurig, betrübt, mit finſterer Trauer. (Marcia lugubre, Trauermarſch.)

Lusingando, lusingante, lusinghévole, lusinghevolmente, lusinghiére, lusinghiéro, ſchmeichelnd, einſchmeichelnd, gefällig.

Maëstóso, majeſtätiſch, erhaben. (Auch als Tempo-Wort üblich.)

Malincónico, malinconióso, malinconóso, ſchwermüthig, melancholiſch.

Marcáto, herausgehoben, benachdruckt, markirt; ben marcato, wohl herausgehoben; Superlativ: marcatissimo.

Martelláto, gehämmert; wird beziehlich auf das Spiel der Bogeninſtrumente zuweilen als Bezeichnung desjenigen gebraucht, was wir in Deutſchland unter staccato zu verſtehen pflegen, und insbeſondere derjenigen Bogenführung welche gleichſam in einem Klopfen der Bogenſpitze auf die Saiten beſteht.

Marziále, kriegeriſch. (Marcia marziale, ein kriegeriſcher Marſch.)

Melódico, melodiſch, lieblichklingend; melodióso, wohlklingend.

Mesto, mestóso, traurig, betrübt. (Auch oft als Bezeichnung eines langſamen Tempo üblich.)

Digitized by Google

Minacciando, minaccévole, minacciévole, minacciόso, drohend, bedrohend.

Mormorando, mormorévole, sanft rauschend, murmelnd.

Negligente, nachlässig, flüchtig, ohne Nachdruck und Anstrengung.

Ornatamente, zierlich, mit Verzierung vorgetragen.

Osservanza (con), mit Aufmerksamkeit (auf das zu begleitende Instrument; auch auf alles das, was zum schönen Vortrage gehört); ungefähr gleichbedeutend mit: con diligenza.

Ostináto, hartnäckig, anhaltend, eigensinnig.

Parlante, redend, sprechend nennt man den Gesang alsdann, wenn er sehr viele Wörter auszusprechen hat und etwa aus vielen kurzen Noten besteht, auf deren jede eine Silbe fällt. — Auch wird überhaupt derjenige Gesangvortrag also genannt, welcher, statt den Klang der Stimme als solchen vorzüglich geltend zu machen, vielmehr gewissermaßen die Mitte hält zwischen Sprechen und Singen; daher der Ausdruck: Recitativo parlante.

Passióne (con), mit Leidenschaft. Vergl. appassionoto!

Pastorále, pastoralmente, hirtenmäßig, nach Hirtenart.

Patético, pathetisch, in einem hohen Grade rührend.

Pesante, gewichtig, schwer, nachdrücklich.

Piacévŏle, piacevolmente, gefällig, wohlgefällig, auf eine angenehme Weise.

Piangevolmente, betrübt, traurig.

Pichiettáto, gleichbedeutend mit staccato.

Pietóso, mitleidig, fromm, theilnehmend, weichherzig, Mitleid erregend.

Plácido, placidamente, gelassen, sanft, still, zufrieden, behaglich.

Pomposamente, pompóso, prächtig, pompös, mit Gepränge, feierlich.

Ponderóso, gewichtig, schwer.

Precisióne (con), mit Bestimmtheit, Genauigkeit, Präcision.

Recitando, recitirend; bezeichnet bei der Vokalmusik solche Sätze, Stellen, die mehr sprechend, als singend, und nicht im strengen Takte vorgetragen werden sollen. (s. parlante!)

Religióso, religiosamente, mit dem Ausdrucke religiöser Empfindung.

Risentíto, ausdrucksvoll, lebhaft.

Risoluto, entschlossen, beherzt, kühn und entschieden auftretend.

Risvegliáto, risvegghiáto, aufgeweckt, ermuntert.

Róco, heiser, rauh, dumpf; con roca voce, mit heiserer, dumpfer Stimme.

Scherzando (abgekürzt: scherz.), scherzend; scherzόso, scherzhaft, lustig.

Schietto, schiettamente, einfach, rein, ohne Verzierungen.

Sciolto, scioltamente, losgebunden, aufgelöst, frei, los, gelenk, gewandt, leicht; zuweilen auch gleichbedeutend mit: staccato, slegato, d. h. getrennt; con scioltezza, mit Freiheit, mit Ungebundenheit ꝛc. (Note sciolta, abgestoßene Noten.)

Sdegnóso, unwillig, aufgebracht, trotzig; con sdegno, con isdegno, mit dem Ausdrucke des Unwillens, Verdrusses.

Sémplice, semplicemente, einfach, ohne Schmuck oder Verzierung, mit anspruchsloser Einfalt; Superlativ: semplicissimo; con semplicità, mit Einfachheit, Natürlichkeit.

Sentimento (con), mit Empfindung, Gefühl; con molto sentimento, mit viel ꝛc.

Seréno, heiter, vergnügt.

Sério, serióso, seriamente, ernst, ernsthaft; (Opera seria, ernsthafte Oper.)

Slegáto, das Entgegengesetzte von legato; slegáre, losbinden.

Digitized by Google

Smanióso, rasend, toll; con smánia, (besser:) ismania, mit dem Ausdrucke des Wahnsinnes, der Wuth, Raserei.

Soáve, soavemente, lieblich, angenehm, süß; con soávità, mit Anmuth, Lieblichkeit.

Sollécito, sorgfältig, bekümmert, emsig.

Solenne, solennemente, feierlich, festlich.

Sonante, klingend, schallend, hellklingend.

Sospirándo, sospirante, sospirévole, sospiróso, seufzend, klagend, wehklagend.

Sostenúto (abgekürzt: sost.), ausgehalten, lang angehalten, gedehnt; bedeutet ein recht vollständiges Austragen des Tones einer jeden Note während der ganzen vollen Dauer ihrer Geltung. (Vgl. tenuto!) — Als Tempowort bedeutet sostenuto eine etwas gedehntere Bewegung; z. B. Adagio sostenuto, ein gedehntes Adagio.

Spianáto, spianatamente, auseinandergesetzt. (Vergl. sciolto, slegato!)

Spiccáto, spiccatamente, deutlich, nett von einander abgesondert; fast gleichbedeutend mit: staccato. Bei'm Singen bedeutet dieser Ausdruck auch, daß die Worte deutlich und vernehmlich ausgesprochen werden sollen.

Spiritóso, geistreich, begeistert; con spírito, mit Geist, mit geistreichem, feurigem Vortrage.

Staccáto (abgekürzt: stac.), getrennt, von einander getrennt, von einander abgesondert, abgestoßen, — das Gegentheil des Ineinanderschleifens oder Bindens (des legato). Der Superlativ: staccatissimo.

Stentáto, mühsam, kümmerlich, sauer.

Straccicalando, (zu viel) plaudernd, geschwätzig. Vergl. parlante!

Strepitóso, lärmend, rauschend, geräuschvoll; con strépito, con istrepito, mit Geräusch, Lärm.

Strisciando, einen Ton in den andern hinüberziehend, aneinanderstreifend.

Suegliáto oder svegliáto, munter, aufgeweckt.

Svelto, flink, kühn, frei, ungezwungen, gewandt, aufgeweckt.

Tempestóso, tempestosamente, stürmisch, unruhig.

Ténero, teneramente, zart, weich; con tenerezza, mit Zartheit, Zärtlichkeit.

Tenúto (abgekürzt: ten.), gehalten, gedehnt, nachdrücklich. Tenuto unterscheidet sich von sostenuto dadurch, daß sich jenes nur auf eine Note, dieses auf mehrere Noten bezieht.

Timorosamente, timoróso, furchtsam, schüchtern.

Tranquillamente, tranquillo, ruhig, still, gelassen; con tranquillezza, con tranquillità, mit Ruhe, Stille und Gelassenheit.

Trascinando, s. strascinando.

Trémolo, Bebung — nennt man das gewisse, gleichsam pulsirend oder wellenförmig wiederkehrende sanfte Ab- und Zunehmen der Stärke eines anhaltenden Tones, womit zuweilen auch ein Wechsel der Art des Klanges oder der Tonfarbe, und auch wohl selbst ein unmerkliches Steigen und Sinken der Tonhöhe verbunden ist, ein An- und Abschwellen, ein Wiegen und Auf- und Abschweben des Tones, welches demselben einen eigenen Reiz verleiht. — Mitunter auch wohl gleichbedeutend mit: vibráto oder rollando, wirbelnd. (Rollo, der Wirbel auf den Pauken.)

Trionfante, triumphirend, frohlockend, siegend.

Trísto, traurig, betrübt; con tristezza oder tristízia, mit (dem Ausdrucke der) Traurigkeit, Betrübniß.

Vacillando, vacillante, wankend, schwankend.

Digitized by Google

Velóce, schnell, leicht, rasch, flüchtig; Superlativ: velocissimo, velocissimamente. Con velócità, mit Schnelligkeit, Leichtigkeit, Flüchtigkeit. [Vgl. S. 123, Zeile 9!]

Vezzosamente, vezzóso, artig, zärtlich, einnehmend, galant.

Vibráto, fingeschleudert oder geschwungen. Wird zuweilen gebraucht, um das heftige Herausstoßen eines Tones anzudeuten, und ist in sofern gleichbedeutend mit forzando oder sforzato; zuweilen aber auch, um das schwirrende, schwingende, vibrirende, gleichsam oscillirende Anschlagen der Töne eines Akkordes anzudeuten.

Vigoróso, vigorosamente, stark, kräftig; con vigóre, mit Kraft, Stärke.

Vivácе, vívo, lebhaft, munter, rasch; Superlativ: vivacissimo; Diminutiv: vivacetto; con vivácità, con vivezza, mit Lebhaftigkeit, Munterkeit. Vgl. S. 123, Z. 12!

Zélo (con), mit Behendigkeit und Eifer; zeloso, eifrig, nachdrücklich.

III. Kunstwörter, welche sich auf das Dynamische (auf Stärke und Schwäche) der Töne beziehen.

Aumentando, vermehrend, vergrößernd, zunehmend.

Calando (abgekürzt: cal. oder cal=), nachlassend, abnehmend, hinschmelzend. Wird unter verschiedenen Bedeutungen gebraucht (s. S. 123!). Man schreibt deßwegen lieber: calando nella forza, nachlassend oder abnehmend in der Stärke des Tones. [Caláre di tuóno, das Unterziehen oder Sinkenlassen des Tones — ähnlich dem einer Orgelpfeife, welcher der Wind ausgeht.]

Crescendo (abgekürzt: cres. oder cresc.), wachsend, zunehmend; auch wohl crescendo nella forza, zunehmend in der Stärke. Jedoch ist der Zusatz: nella forza wenig üblich, und wird in der Regel nur wegen der Unterscheidung von crescendo nel tempo (s. S. 124!) gebraucht. Das crescendo erhält außerdem oft durch Beisätze noch eine nähere Bestimmung, z. B. crescendo fin (sin) al fortissimo, stärker werdend bis zum fortissimo u. s. w. [Crescere di tuóno, das Ueberziehen, In-die-Höhe-ziehen-des-Tones — das Gegentheil von: Caláre di tuóno [vgl. calando!].

Decrescendo (abgekürzt: decres. oder decresc.), abnehmend, — das Umgekehrte von crescendo; decrescendo fin (sin) al pianissimo, abnehmend bis zum pianissimo.

Deficiéndo, mangelnd, fehlend, abnehmend.

Diluendo (abgekürzt: dil.), zerfließend, sich auflösend, verlöschend, verhallend.

Diminuendo (abgekürzt: dim.), abnehmend, verringernd, vermindernd.

Dolce (abgekürzt: dol.), dolcemente, sanft, zart, lieblich, angenehm; der Superlativ: dolcissimo, con dolcezza, mit Zartheit; raddolcendo, in's Sanftere übergehend, mildernd, dämpfend.

Forte (abgekürzt: for. oder *f.*), stark, laut; più forte, stärker; forte assai, sehr stark; méno forte, weniger, minder stark; mezzo forte (abgekürzt: *mf.*), mittelmäßig, halb stark; póco forte (abgekürzt: *pf.*), ein wenig stark; sempre forte (abgekürzt: semp. *f.*), immer, fortwährend stark; — Fortissimo (abgekürzt: *ff.*), sehr, äußerst stark; fortissimo quanto possibile, das Fortissimo so stark, wie nur möglich. Der Kürze wegen schreiben Einige: *ff.* possibile. — (Wer den Unsinn einiger Neuerer liebt, kann das *ff.* durch *fff.* steigern.)

Forte-piáno (abgekürzt: *fp.*) bedeutet, daß ein Ton forte angefangen, und dann wieder piano fortgesetzt werden soll.

Forza, Stärke, Kraft; con mezza forza, mit halber Kraft; con tutta la forza, mit der ganzen (mit aller) Kraft. — Forzando oder rinforzando (abgekürzt: fz

Digitized by Google

— rf., rfz., rinf.), verſtärkend, ſtärker werdend (⎓); forzáto, rinforzáto (abgekürzt: fz., — rfz.), wieder verſtärkt, ſtärker geworden; forzáto piano (abgekürzt: fzp) heißt: verſtärkt, dann gleich wieder piano. (Das Gegentheil von: forzando etc. iſt: sforzando, sforzato etc. Vergl. dieſe Art. !)

Mancando (abgekürzt: manc.), erſterbend, hinſinkend, immer ſchwächer werdend und mit faſt unhörbar hingehauchten Tönen endend.

Marcáto, herausgehoben, benachdruckt, markirt; den marcato, wohl herausgehoben; der Superlativ: marcatissimo.

Messa di vóce, das Anſchwellen und Ausballenlaſſen der Stimme auf einem und demſelben Tone. Es wird der Ton zuerſt ganz leiſe, dann zunehmend und zuletzt wieder abnehmend und ganz leiſe verhallend geſungen, um ſo den Zauber der Kehle in allen Abſtufungen der Stärke und Schwäche geltend zu machen. Wird auch oft durch: <> bezeichnet.

Mezza oder a mezza forza (abgekürzt: *mf.*, beſſer: mezz *f.*), mit halber Stärke; mezza vóce (abgekürzt: m. v. oder: mezz. v.), mit halber Stimme.

Morendo (abgekürzt: mor.), ſterbend, verſchwindend.

Perdéndosi oder perdéndo (abgekürzt: perd.), ſich verlierend, hinſchwindend.

Piáno (abgekürzt: pia. oder po., p.), ſchwach, leiſe; più piano, noch ſchwächer; der Superlativ: pianissimo (abgekürzt: pp.) = piano assai, ſehr (äußerſt) ſchwach, leiſe. Sempre (abgekürzt: semp.) pianissimo, immer oder fortwährend ſehr leiſe. (Ueber die Schreibweiſe ppp. — vergleiche *fff.*!)

Piano-forte (abgekürzt: *pf.*) wird oft einer Note beigeſchrieben, um anzudeuten, daß ſie ſchwach angegeben und dann alsbald verſtärkt werden ſoll. Die Bezeichnung *pf.* iſt jedoch zweideutig, weil ſie auch poco forte bedeuten kann.

Raddolcendo, ſ. dolce!

Rinforzando (abgekürzt: rinfz. oder rinf., rf.), verſtärkend, ſtärker werdend; gleichbedeutend mit forzando (ſ. den Art.!). (Rinfórzo, Verſtärkung.)

Scemando, verringernd, vermindernd, ſchwindend, abnehmend, ſchmälernd.

Sforzando (abgekürzt: sfz., sf.), ſchwächer werdend; das Gegentheil von rinforzando. — Indeſſen wird das Wort: sforzare auch als gleichbedeutend mit: forzare gebraucht, und darum iſt alſo die Bezeichnung: sforzato immer zweideutig und wird beſſer durch irgend ein anderes Kunſtwort oder unzweideutiges Zeichen, durch crescendo oder decrescendo, durch > oder < erſetzt. (Vergl. forzato!)

Sminuendo, sminuíto (abgekürzt: sm.), verringernd, vermindernd, abnehmend.

Smoréndo (abgekürzt: sm.), hinſterbend, erblaſſend.

Smorzando, smorzáto (abgekürzt: smorz., sm.), erlöſchend, hinſterbend, verſchwindend.

Sotto, unter; sotto-vóce (abgekürzt: s. v.), unter der Stimme, d. h. mit gedämpfter, leiſer Stimme.

Tenúto (abgekürzt: ten.), heißt eigentlich ſo viel als: gedehnt, gehalten, — oft auch: nachdrücklich, benachdruckt.

Anmerk. Hierher gehören auch noch mehr oder weniger die unter II ſtehenden Wörter: Acciacare, bruscamente, delicáto, fióco, gráve, imponente, leggiéro, léno, pesante, ponderóso, téuero, vibráto, vigoróso u. dgl.

IV. Kunſtwörter von verſchiedener Art.

A, al, all', alla, allo, ai, zu, an, auf, nach ꝛc. Bei alla wird auch oft maniéra darunter verſtanden; z. B. alla turca, d. h. alla maniera turca, auf türki-

Digitized by Google

sche Weise oder Manier, in türkischem Geschmacke; alla zingara, auf Zigeunerart ꝛc.

Ab initio (lat.), von Anfang; veralteter Ausdruck für: da capo.

Accolade, eine Klammer } oder [. Sie dient dazu, um die gleichzeitige Verbindung mehrerer auf verschiedenen Linienſyſtemen übereinanderſtehender Noten zu bezeichnen.

Accompagnamento, Begleitung; basso d'accompagnamento, begleitender Baß; parti d'accompagnamento, begleitende Stimmen. Accompagnando, begleitend; accompagnáto, begleitet. Dieſe Ausdrücke folgen gewöhnlich auf: tasto solo (ſ. d. Art. I).

Accórdo, Akkord, — eine kunſtgemäße, gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne. (Vergl. tasto solo!) Accordándo, akkordirend, zuſammenſtimmend.

Ad líbitum, [abgekürzt:] ad lib. [lat.] — nach Gefallen, nach Belieben. Vergl. Piacére!

Al, all', alla, ſ. a!

Allemande, — bekannter, urſprünglich deutſcher Nationaltanz im 2/4- oder 4/4-Takte, von mäßiger Bewegung. Jetzt iſt der Name mehr auf den deutſchen Walzer übergegangen. Vergl. Tedesco!

Alla moderna, nach dem neuſten Geſchmack, nach jetziger Mode ꝛc.

All' antica, auf alte Art, in altem Style u. dgl.

Alternativo, abwechſelnd, oder: das zur Abwechſelung Dienende; iſt der eigenthümliche Name des ſogenannten Trio [ſ. d. Art. I], welches man kurzen, zu mehrmaliger Wiederholung beſtimmten Tonſtücken (wie z. B. einer Menuette, einem Walzer) beizugeben pflegt, um abwechſelnd mit jenem geſpielt zu werden, indeß das einförmige Wiederholen eines und deſſelben Walzers ꝛc. ſich gar zu unintereſſant und langweilig ausnehmen würde.

Alto, ſ. S. 66! — all' ottava alta, ſ. ottava!

Alto-viola, ſ. viola!

Ancóra, nochmals; ancora da capo, noch einmal von vorne.

Appoggiáto, ſ. S. 126! Note appogiate, benachdruckte Noten.

A quattro mani, für 4 Hände; ein auf den Titelblättern der Klavierſtücke üblicher Ausdruck. A quattro voci [abgekürzt: a 4 voc.], a quattro parti, [ein Stück] zu 4 Stimmen; a quattro soli, [ein Stück] zu 4 Solo-Stimmen.

Arbítrio, Gutdünken; a suo arbitrio, nach ſeinem [des Vortragenden] Gutdünken.

Arco, Bogen bei Streich-Inſtrumenten; coll'arco, mit dem Bogen, als Gegenſatz des pizzicáto [ſ. d. Art. I]; punta d'arco, oder richtiger: punta dell'arco, Bogenſpitze; arcáta, Bogenſtrich; contr'arco, Gegenſtrich, verkehrter Bogenſtrich, heißt diejenige Bogenführung, vermittelſt deren man die Noten, welche ſonſt der Regel nach im Niederſtriche angegeben zu werden pflegen, hinaufſtreicht, und umgekehrt.

Aria, Arie, — ein bekanntes und nur für eine Solo-Stimme beſtimmtes Geſangſtück; das Diminutiv: Arietta, eine kleine Arie. Bei den Italiänern bedeutet das Wort Aria auch oft ſo viel als: Weiſe, Geſangweiſe, Melodie, wie dieſes auch bei'm Fragworte air der Fall iſt.

Arpa, Harfe. — Arpéggio (abgekürzt: arpo), arpeggiamento, arpeggiatúra, das Harfenſpiel, Harpeggiren, Harfen, das harfenmäßige ſchnelle Nacheinanderſchlagen der Töne eines Akkords, oder die Brechung der Akkorde; arpeggiáto, harpeggirt, gebrochen; arpeggiando, harpeggirend, brechend. Sollen nur einzelne (nicht mehrere) Akkorde harpeggirt werden, ſo bedient man ſich des Zeichens: ⌇, welches man

Digitized by Google

kurz vor die Noten des betreffenden Akkordes setzt, — oder man durchstreicht die letzteren vermittelst eines Querstriches, z. B. ꝛc. Die Akkord-Brechung geschieht gewöhnlich von unten nach oben, so daß mit dem tiefsten Tone des Akkordes angefangen, und mit dem höchsten geschlossen wird.

Arsis, Aufschlag im Takte. (s. Thesis!)

Attácca; s'attácchi, Imperativ von attaccare, anheften, anhängen; steht am Ende eines Satzes oder Musikstückes, und bedeutet, daß das Folgende ohne Verzug eintreten soll. So schreibt man z. B. an das Ende eines Adagio, welches unmittelbar in ein Allegro übergeht, die Worte: Attacca l'allegro u. dgl. — Attacca subito il sequente, man fange sogleich das folgende Stück zu spielen an.

Atto, der Akt oder Aufzug einer Oper u. dgl.

Bállo, Tanz, Tanzstück; Balletto, Ballet, Theater-, Bühnen- oder Schautanz.

Barcaruóla, Barkerole, Barquerolle, Schifferliedchen, — der Name der bei den Gondelieren [Gondelschiffern] zu Venedig im Schwunge stehenden National-Lieder. [Bárca, Barke, Boot, Kahn ꝛc.]

Barítŏno; Vergl. S. 67! — *Βαρύτονος* heißt: schwertönig. — Das Baryton ist ein mit 7 Saiten bezogenes, violdigambenartiges Instrument, unter dessen Halse noch mehrere Drahtsaiten gespannt sind, welche mit dem Daumen gekneipt werden, während man jene mit dem Bogen streicht. (J. Haydn hat viele Compositionen für's Baryton geschrieben.)

Bassetto (ein aus: basso, tief, und der Verkleinerungssilbe: -etto, weiblich: -etta, zusammengesetztes Wort), ein Bassett, Bassettchen, Bäßchen, ein kleiner Baß, ein etwas hoch liegender Baß, — ein Baß, welcher aus an sich nicht tiefen Tönen besteht. — In manchen Orgeln findet man im Baß ein Flötenwerk von nur Vierfußton, welches gleichfalls mit dem Namen: Bassetto bezeichnet wird.

Bassethorn, s. Clarinetto!

Basso, tief. S. S. 66! All'ottava bassa, s. ottava! Corno in B-basso, tiefes B-Horn, col Basso [abgekürzt: C. B.], mit dem Baß. Als Substantiv kommt das Wort Basso — Baß, — unter verschiedenen Bedeutungen vor: 1) = Baßton, Baßnote, tiefster Ton eines Akkords; 2) = tiefste Stimme eines mehrstimmigen Tonstückes; 3) = tiefste Gattung von Singstimmen (vergl. S. 66!); 4) = Contraviolon oder Contrabaß, — oder auch wohl = Violoncell; 5) = Gesammtheit der tiefsten Töne eines Instruments (z. B. der des Claviers ꝛc.). Vergl. auch Bassetto! — Basso ripiéno, ein Repien- oder Füllbaß (s. S. 68!). — Basso di viola, s. Viola da gamba! — Bassus generális (lat.), ein allgemeiner Baß, weil er die ganze Harmonie in sich faßt. — Basso fondamentale, Fundamental- oder Grundbaß; ein bloß aus den Grundtönen der Akkorde zusammengesetzter Baß. — Basso contínuo (lat. bassus contínuus), ein continuirlicher oder unausgesetzt fortlaufender Baß; dieses im Gegensatze zu den Ripien-Bässen, welche in der Regel nur die sogen. Tuttis oder stärker auszuhebenden Stellen mitspielen, sonst aber pausiren sollen. Ferner versteht man unter Basso continuo: die in Partituren zu mehrstimmigen Tonstücken, Behufs leichterer Uebersicht des Ganzen übliche Zusammenziehung der bald dem einen, bald dem andern Instrumente (dem Contrabaß, Violoncell, Fagott, der Posaune ꝛc.) zuertheilten Baßstimme. Endlich hat der Ausdruck: Basso continuo auch noch die Bedeutung: eines der Melodie nach selbstständigen, mit festem, raschem Schritte einherschreitenden Basses; z. B. im Händel'schen Oratorium „Israel in Egypten" der Chor: „But the waters" ꝛc.

Battĕre (il), der Niederschlag; nel battĕre, im Niederschlage des Taktes. Vergl. Thésis.

Digitized by Google

Battiménto, das Schlagen, der Schlag, — hier: eine veraltete, dem Mordenten ähnliche Spielmanier, welche durch das mehrmalige, möglichst geschwinde Abwechseln des Haupttones mit dem darunter liegenden Nebentone entsteht.

Bédon de Biscaye (franz.), eine Art Tambourin; wird mit den Fingern geschlagen und hat am Rande metallene Bleche, die beim Schlagen derselben zugleich mitertönen.

Bianca (sc. nota), weiße Note, unsere halbe Note; franz.: Blanche.

Bicinium (lat.), ein Bicinium, ein zweistimmiger Satz. (Pluralis: Bicinia, Bicinien).

Bis (lat.), s. S. 47! Wird auch oft statt: ancóra oder da capo gebraucht.

Biscroma, die 1/32-Note; franz.: triple-croche; lat.: subsemifusa oder ter unca.

Bólero, ein im 3/4-Takte gesetzter und mit Gesang und Castagnetten begleiteter spanischer Volkstanz. Vergl. Fandango!

Bravura, eigentlich: Tapferkeit, — hier aber Kunstfertigkeit; ária di bravura, Bravour-Arie, — eine Arie, deren Vortrag auf bedeutende Kunstfertigkeit, insbesondere auf glänzende Passagen (schnelle Gänge, Läufer) berechnet ist.

Brève, die Kürze, nämlich: kurze Note, jetzt die 1/2-Note; (vergl. S. 48!) Franz.: brève oder carrée; lat.: brevis.

Burrasca, Sturm, Sturmwetter. Vergl. tempestá!

Cabaletta, (besser:) cavaletta, (Heuschrecke, Grasspferd,) bedeutet bei den Italiänern einen in größeren Tonstücken, vorzüglich in Arien vorkommenden, anmuthigen, recht eigentlich cantabeln und dem Gehöre schmeichelnden Zwischensatz.

Cáccia, Jagd. Vergl. Corno und Oboe!

Cadenza, Cadenz. Dieses Wort kommt unter verschiedenen Bedeutungen vor. Für's Erste bezeichnet es zuweilen diejenige ausführliche Verzierung, welche die Virtuosen in Conzertstücken, Bravourarien u. dgl. kurz vor dem Schlusse des Stückes anzubringen und einzuschalten pflegen. Solche Cadenzen werden gewöhnlich melodische Cadenzen (Schlußläufe) genannt; das im Gegensatze zu den harmonischen (s. die sogleich nachfolgende Erklärung hiervon!). — Zweitens wird (besonders bei den Franzosen) das Wort Cadenz (Cadence) nicht selten auch als gleichbedeutend mit dem Worte Triller gebraucht. — Wieder eine andere Bedeutung hat das Wort Cadenz in der Harmonielehre; hier heißt es so viel als eine Folge von 2 Akkorden (z. B. V, I; IV, I; ꝛc.), vermittelst deren unser Ohr einen Ruhe- oder Endpunkt eines Satzes, eines Ganzen wahrnimmt. In diesem Sinne wäre denn auch das Wort Cadenz gleichbedeutend mit: Tonschluß oder Schlußfall. Außerdem giebt es noch viele Unter-Arten der harmonischen Cadenz, die aber hier nicht weiter ausgeführt werden können.

Cahier! [franz.], ein Heft [von mehreren Bogen], — ein auf den Titelblättern von Musikalien üblicher Ausdruck.

Calandróne, Calandrone; eine in Italien übliche 2-klappige Schalmei.

Calascióne, ein in Unteritalien gebräuchliches, lautenartiges und mit 2 Darmsaiten bezogenes Instrument.

Calissoncini, eine in Italien übliche Art Mandoline.

Cancrizans, cancrizante s. revescio!

Cantáta, Cantáte, Singgedicht, — der Name eines für sich bestehenden, etwas ausgeführteren und theils aus Chören, theils aus Arien, Duetten, Terzetten, Recitativen u. dgl. zusammengesetzten Gesangstücks, so fern ihm sonst kein näher bezeichnender Name zukommt.

Cantatina oder Cantatílla, Cantatine, — eine kleine Cantate.

Digitized by Google

Cantiléna, Cantilēne, Liedchen; auch wohl die Benennung der vorzüglich sangbaren, melodiösen Stellen eines größeren Tonstücks. Vgl. Cabaletta u. Cantabile!

Canto, (lat.:) cantus, s. S. 66! Wird auch oft als gleichbedeutend mit dem Worte Melodie gebraucht. — Hierher gehören auch die Ausdrücke: Canto fermo (lat.: cantus firmus, welche auf S. 66 näher erklärt stehen. — Canto figuráto, (lat.: cantus figurális, ein figurirter, verzierter Gesang, ein Figur-Gesang.

Canzóne, eine Canzōne, ein Gesang, Lied; nach dem heutigen Sprachgebrauche heißt auch noch besonders jeder kurze, leichte, italiänische, oder im italiänischen Geschmacke geschriebene Gesang eine Canzone; Canzone sacra, ein geistliches Lied; das Diminutiv: Canzonetta. Dem ital. Worte Canzóne entspricht das franz. Chanson.

Cápo, Anfang, Haupt; da capo, s. S. 50! Capo d'orchestra, Chef des Orchesters. Capo-violino, erster Geiger. Capo d'opera, Hauptwerk, Meisterstück, Chef d'oeuvre.

Capo-tasto (nicht: Capo d'astro!), Guitarren-Aufsatz; eine Art Steg, welcher oben am Halse auf die Saiten gesetzt wird, und vermittelst dessen man der Guitarre eine hohe Stimmung giebt.

Cappella, Capelle. Alla cappella, s. unter den Tempo-Wörtern! Stile a oder alla cappella, ungefähr eben das, was man unter Kirchenstyl versteht. — Maestro di cappella, Capellmeister.

Capriccio, Grille, Laune, Caprice, — der Name eines launenhaften, nicht an eine bestimmte Form gebundenen [oft auch noch nebenbei mit sehr schweren, zur Beseitigung der mechanischen Schwierigkeiten eines Instruments u. dgl. gesetzten Passagen überhäuften] Tonstücks; Capricietto, ein kleines, kurzes Capriccio.

Carillon (franz., ein gestimmtes Glockenspiel; auch wohl ein für das Glockenspiel gesetztes Tonstück.

Cassa, s. tamburo!

Castagnette (auch: Gnaccare, Naccare, Nacchere genannt,) Castagnetten; die bekannten Klapperhölzchen oder muschelförmig hohlen, hölzernen Schalen, welche vorzüglich bei Tänzen im spanischen Geschmacke geschlagen zu werden pflegen.

Cäsur, s. cesúra.

Cavatétta, s. Cabaletta!

Cavatína, Cavatīne, kleines Lied, kleine Arie [= Arietta]; mit dem Recitative verbunden auch wohl soviel als: ein Arióso [s. S. 127].

Cello, s. Violoncello!

Cembälo, Gravicémbalo, der generische Name aller Claviere.

Cesúra, Cäsur, Einschnitt; so heißt der Endpunkt des einen und der Anfangspunkt eines folgenden musikalischen Satzes; s. z. B. im II. Liederhefte, Nr. 2, Takt 4, die 1. und 2. Note ꝛc.!

Chalumeau (franz.), s. Scialumò!

Chitarra, Guitarre.

Choráliter, [lat.] choralmäßig, im Choral-Tempo, im Choralstyle u. dgl.

Cinelle, auch Piatti, Becken, türkische Becken.

Cinque, fünf; a cinque, zu 5 Stimmen. Zuweilen wird auch das Quintett [s. S. 68!] ein Cinque genannt.

Clarinétto (il), das Clarinett, die Clarinette; das Diminutiv: Clarinettíno. Ein im Verhältniß zum C- oder Aequal-Clarinett um eine Quinte tiefer stehendes Clarinett heißt: Baß-Clarinett oder Bassett-Horn, Corno di bassetto, Claróne, Clarinetto dolce, zuweilen auch Clarinetto d'amóre. Vergl. d. Art. Bassetto! Höchst wahrscheinlich stammt das Wort Clarinetto von: Clarino.

Clarino, mit diesem Ausdrucke pflegt man die Reihe der höheren und höchsten Töne der Trompete zu bezeichnen. Die Clarino-Stimme ist die höchste oder Prim-

Digitized by Google

Trompetenstimme. — Clarino bedeutet auch oft nur so viel als: Tromba [s. d. Art.!].

Claróne, s. Clarinetto!

Códa (vom lat. cauda), Schwanz, Schweif; hier soviel als: Schlußsatz, Anhang zu einem Tonstücke.

Col, coll', colla, colle, collo, coi, con gli s. con!

Collezióne, eine Sammlung [z. B. von Musikstücken u. dgl.]; franz.: Collection.

Coloratúra (Pluralis: Colorature), Verzierung, Ausschmückung. Vergl. Fioretto und Fioritúra!

Cóme, wie; come sopra, wie oben; come prima, wie vorhin.

Composto, -a, gesetzt, gedichtet.

Con, co', col, coll', colla, collo, colle, coi, con gli, mit, mit dem, mit der, den ꝛc.

Concertante, concertirend, wetteifernd, wettsingend, in Führung der Hauptmelodie abwechselnd; gewöhnlich solchen Stücken vorgesetzt, in welchen mehrere Stimmen obligat (s. d. Art.!) sind.

Concérto, Concert, — ein Tonstück, durch dessen Vortrag ein Instrumentist sich als Solospieler hören läßt; Concertíno, ein kleines, meistens auch wenig schwieriges Concert. — Das Wort Concerto bedeutet auch sonst noch: eine jede öffentliche Aufführung vollstimmiger Musikstücke, welche bloß um der Musik selbst willen gehalten wird.

Concordant [franz.], s. S. 67!

Continuo, fortgesetzt, beständig, fortlaufend. Vergl. Basso continuo!

Contra, contro, wider, gegen.

Contrabasso, Controbasso, s. Violone!

Contraddanza, Contertanz, Gegen- oder Reihentanz, Reigen.

Contra[o]-fagotto, s. Fagotto!

Contr'alto, s. S. 66 und 67!

Contra-Octave, s. S. 77!

Contr'arco, s. Arco!

Contraviolóne, s. Violóne!

Coperto, bedeckt, gedämpft; Timpani coperti (= Timpani sordi), gedämpfte, mit einem Tuche überdeckte Pauken. — Bei Saiteninstrumenten bedeutet der Ausdruck coperto, daß gewisse Töne (z. B. $\bar{a}$, $\bar{e}$ ꝛc. auf der Violine) nicht, wie es gewöhnlich der Fall ist, auf der freien, leeren, d. h. ungegriffenen Saite, sondern auf einer tieferen gegriffen werden sollen. Durch das Aufdrücken des Fingers auf die Saite wird nämlich dieser das Scharf-Klingende benommen.

Corda, Saite. Sopra oder a una corda, auf, mit einer Saite; ein theils bei Geigeninstrumenten, theils bei'm Pianoforte-Spiel üblicher Ausdruck. A due corde, auf zwei Saiten; bedeutet bei Geigeninstrumenten, daß gewisse Töne [z. B. die Töne $\bar{a}$, $\bar{e}$ auf der Violine] sowohl auf der leeren, als auch auf der niedergedrückten Saite ausgeführt werden sollen. Sulla mezza corda, auf der halben, auf der Mitte der Saite; ungefähr gleichbedeutend mit sulla tastiéra. [s. d. Art.!]

Corno, Horn; Pluralis: Corni; das Diminutiv: Cornetto bedeutet jetzt gemeiniglich das bei der Militairmusik übliche Posthörnchen; Corno di [da] caccia, Jagdhorn, Waldhorn; Corno bassetto oder Corno di bassetto, s. Clarinetto! — Corno basso, s. serpente! — Corno inglése, s. Oboe!

Coro, Chor, Allgesang. Vergl. Tutto!

Coróna, s. S. 49! — Nota coronáta, eine mit einem ⊙ bezeichnete, bekrönte Note.

Couránte, Corrénte, Curante, — ein ursprünglich zum Tanzen gesetztes Tonstück im $^3/_4$- oder $^3/_2$-Takt, von mäßiger Bewegung und ernstem Vortrag; hat

Digitized by Google

seinen Namen von den vielen, in demselben üblichen laufenden [currere, laufen] Figuren.

Cróma, die ⅛-Note; franz.: Croche; lat.: Fúsa oder Unca.

Da, da', dal, dall, dalla, dalle, dallo, von, von dem, der, den.

Destra, s. Mano!

Diësis, franz.: dièse, das Kreuz (Erhöhungszeichen).

Diritta, s. Mano! — Alla diritta, stufenweise, in auf- oder absteigender Tonfolge.

Discanto, s. S. 66! — Auch wohl gleichbedeutend mit: Oberstimme eines mehrstimmigen Tonstückes.

Dito, Finger; con un dito, mit einem Finger.

Divertimento, (franz.:) Divertissement, ein bloß zur Unterhaltung bestimmtes Tonstück, — Unterhaltungs- oder Belustigungsstück.

Divísi, getheilt. Dieses Wort pflegt an solchen Stellen, z. B. einer Violinstimme u. dgl., beigeschrieben zu werden, wo sämmtliche aus dieser Stimme sonst einklängig spielenden Geiger nicht, wie gewöhnlich, einklängig spielen, sondern die höheren Töne von dem einen, die tieferen von dem andern gespielt werden sollen; z. B. um eine Octave, oder um eine Terz höher, als diese. — (Divisióne, ein Taktstrich.)

Doppio, doppelt. Der Ausdruck: Pedale doppio bedeutet, daß im Pedale beide Füße sich zu gleicher Zeit fortbewegen, also die dastehenden Noten doppelt nehmen sollen.

Dritta, s. Mano!

Dúe (duói), zwei; a due, zu zweien; a due soli, zu zwei Solostimmen; Duétto, Duo, s. S. 68!

E, ed, [lat.:] et, und.

Eco, Echo.

Elegía, Elegie, Klagegesang.

Elevazióne, Erhebung, — hier die Ueberschrift solcher Musikstücke (z. B. einer Mottette u. dgl.), welche bei'm katholischen Gottesdienste während der sog. Elevation aufgeführt werden.

Entr'acte (franz.), s. Intermezzo!

Entráta, Intrata, Eingang, Einleitung, Eingangs- oder Einleitungsstück, Intrade, — ein Trompeten- und Paukenstückchen, zu feierlichen Ein- oder Aufzügen u. dgl. bestimmt; oft auch gleichbedeutend mit: Introduzióne. (s. d. A.!)

Esercizio, Uebung, — Uebungsstück; (franz.:) exercice oder étude.

Fagotto (il), der oder das Fagott; franz.: Basson. Das Diminutiv: Fagottino (Tenor-Fagott, Dulzian). Contrafagotto oder Fagottóne (-one, eine italiänische Vergrößerungsendung), Contrafagott, Großfagott, welches bald um eine volle Octave, bald auch nur um eine Quinte oder um eine Quarte tiefer steht, als das gewöhnliche Fagott.

Falsetto, Falsett, Fistel. Vergl. S. 72!

Falso-bordóne, (franz.:) faux-bourdon, eine Art einfacher, syllabischer u. aus beinahe lauter gleichen Noten zusammengesetzter, taktloser Musik für verschiedene Stimmen; daher auch wohl bei Chorälen so viel wie: Ausfüllung einer großen Note (z. B. der Longa oder Maxima) mit mehreren Silben; s. z. B. die Melodie: „Gott sei uns gnädig und barmherzig" — in Rink's Choralbuch!

Fandango, spanischer Nationaltanz, ¾-Takt in mäßig geschwinder Bewegung, welcher gewöhnlich mit Castagnettenspiel, zuweilen auch mit Gesang begleitet wird. Vergl. Bólero!

Digitized by Google

Fanfare [franz.], ein Trompetenstück; auch wohl soviel wie: Tusch (z. B. bei Festlichkeiten), der gewöhnlich von Trompeten und Pauken ausgeführt wird.

Fantasía, Fantesia, Fantasie, — der Name eines kürzeren oder längeren Tonstückes ohne festgesetzte Form, wobei der Tonkünstler sich bloß seiner Laune oder dem Feuer der Begeisterung überläßt. Vergl. Capriccio!

Farandoule (franz.), eine in der Provence übliche Tanzmusik von rascher Bewegung, im $^6/_8$-Takt.

Faucet, fausset (franz.), s. S. 72!

Favorito, Günstling, Liebling; sehr oft in Zusammensetzungen üblich, z. B.: Favorit-Walzer = Lieblingswalzer, Leibwalzer ꝛc.

Fermáta, s. S. 49!

Figuráliter (lat.), auf figurirte, verzierte, verschönerte Weise. Vergl. fiorito!

Fin al, fino al, bis zum; z. B. da capo fin al segno, von vorne bis zum Zeichen. (Vergl. S. 50!)

Finále, Endstück, Schlußstück, Schlußgesang irgend eines Ganzen, z. B. einer Oper u. dgl. Vergl. S. 47!

Fine, (lat.:) Finis, Ende; dal segno al oder alla fine, oder fin alla fine, vom Zeichen an bis zum Ende. (Vergl. S. 46 und 50!)

Fioretto, Fiorette, Blümchen; figürliche Bezeichnung einer jeden in der Musik angebrachten Verzierung; fioritúra, Ausschmückung, Verzierung; fiorito, blumig, verziert, verschönert; fioriscente, fioreggiante, verzierend, verschönernd. Vergl. coloratura!

Flagioletto, Flageolett. — Für Saiteninstrumente bedeutet das Wort: Flagioletto eine eigene Art, die Saiten ertönen zu machen. Der Finger nämlich, welcher den zu intonirenden Ton greift, drückt die Saite nicht, wie gewöhnlich, auf das Griffbrett nieder, sondern berührt sie nur ganz sanft, während der Bogen mit einem sehr gleichen, aber schneidenden Striche über die Saiten geführt wird. Die Stellen, bei welchen dieses geschehen soll, pflegt man auch wohl mit: flautando (flötend), flautáto (geflötet) flautino (Flötchen) suóni flautáti oder armónici (Flöten- oder harmonische Klänge), — öfters auch mit einer Null [o] zu bezeichnen, und über die ganze Stelle eine Schlangenlinie zu ziehen. (Vergl. ordinário, solito, luógo!)

Flautando, flautato, s. flagioletto!

Flautíno, kleine Flöte. Vergl. ottavino und flagioletto!

Flauto (franz.: Flûte) Flöte; flauto traverso (franz.:) flûte traversière, Querflöte; auch flauto tedesco (franz.: flûte allemande), deutsche Flöte genannt; flauto piccolo, s. Flautíno und Ottavíno!

Flautóne, über: -one, (s. d. Art. Fagotto!) große Flöte, Großflöte, Baßflöte, (franz.:) flûte d'amour; auch oft ein 16 füßiges Flötenregister auf der Orgel.

Flotolle (franz.), eine Art Barcarole. Vergl. Barcaruóla!

Flúta wird zuweilen statt: flauto gebraucht, z. B. fluta alemanna; auch wird ein Orgel-Flötenregister oft fluta oder flútone genannt.

Fogliétto wird in Italien diejenige 1. Violinstimme genannt, in welche alle obligate (s. d. Art.!) Stellen der übrigen Stimmen mit hinein geschrieben sind, damit der Spieler sie nöthigenfalls mit-, oder anstatt der Solospieler geigen kann. Das Foglietto ist demnach gleichsam ein Violino continuo (s. d. Art. Basso continuo!).

Fondamento, Grundstimme; bei den Italiänern häufig gleichbedeutend mit: Basso.

Forte-piano, s. Cembalo!

Forlano, Forlane, — ein bei dem gemeinen Manne in Venedig übliches u. im $^4/_4$- oder $^6/_8$-Takte gesetztes Tanzstück von rascher Bewegung.

Digitized by Google

Fusélla, die $^1/_{64}$-Note. Vergl. Semibiscroma!

Gámba, Bein; viola da gamba, Beingeige, die jetzt außer Mode gekommen. Gambviole oder Gambe, welche zwischen den Beinen gehalten wurde, wie unser Violoncell.

Gagliarda, Gagliarde, Gaillarde, — der Name eines jetzt veralteten und im Tripeltakte stehenden italiänischen Tanzstücks von fast ausgelassen munterem Charakter und rascher Bewegung. Vergl. Gagliardo, S. 128!

Gavotta, (franz.:) Gavotte, Gavotte, — ein jetzt nicht mehr übliches Tanzstück munteren Charakters; es stand im Allabreve-Takte, und war aus zwei sich wiederholenden Theilen, welche mit dem Auftakte begannen, zusammengesetzt. (Les Gavots = ein bekanntes französisches Gebirgsvölkchen.

Gíga, (franz.:) Gigue, Guige, — ein jetzt nicht mehr gebräuchliches Tonstück zum Tanzen, ursprünglich aus zwei sich wiederholenden Theilen, jeder von acht $^6/_8$-Takten, bestehend, zuweilen aber auch weiter und breiter ausgeführt.

Gnaccáre, s. Castagnette!

Góla, Kehle, Gurgel, Hals, Schlund; vóce di gola, s. voce!

Gorgheggio, s. Solfeggio!

Grande, grosso, groß; z. B. tamburo grande (tamburóne), große Trommel.

Grandióso, grandios, großartig; stile grandioso, großartige Schreibart ꝛc.

Gravicembalo, s. Cembalo!

Groppo, gruppo, gruppetto, Gruppe, Klump; bezeichnet bei den Italiänern jede Spielmanier, welche aus mehreren kleinen Noten besteht; z. B. der Doppelschlag u. dgl.

Grosso, s. grande!

Gruppo, s. Groppo!

Guída, Führer, Wegweiser, oder auch móstra, Fingerzeig, Weiser, Custos (lat.), Wächter; ist ein dem „n" in der Schreibschrift ähnliches Zeichen, welches man an's Ende einer Notenzeile setzt, um im Voraus anzudeuten, mit welcher Note die folgende Zeile oder Seite anfangen wird.

Harmonie. Dieses Wort kommt unter verschiedenen Bedeutungen vor. Es bezeichnet 1) eine wohlgeordnete Folge mehrerer Akkorde; 2) so viel als: Akkord; 3) so viel als: Wohlklang; 4) eine hauptsächlich für Blasinstrumente bestimmte Musik; 5) in der Orgelbaukunst so viel als: Ton, Klanggehalt, — in diesem Sinne sagt man z. B.: diese oder jene Stimme habe eine gute Harmonie.

Haut-Dessus, s. S. 67!

Haute-Taille, s. S. 67!

Hóra (lat.), Stunde; hier: ein Stundengesang, — ein für gewisse Betstunden in Klostern bestimmter Gesang; der Pluralis: Horae. (Die Horas singen.)

Hymnus, s. Inno!

Imitatióne, (lat.:) Imitatio, Imitation, Nachahmung, — das zwischen mehreren Stimmen abwechselnde Wiederkehren irgend eine Melodie entweder mit denselben, oder mit versetzten Klängen (Nachahmungen in der Sekunde, Terz ꝛc.).

Impromptu (franz.), Improvisáte, — ein aus dem Stegreife componirtes Tonstück; improvisáre, aus dem Stegreife componiren; improvviso, unerwartet, unversehens, aus dem Stegreife.

Inganno, Betrug, Irrthum, — hier: Trugschluß, Trugcadenz; z. B. die Akkordenfolge V VI u. s. w. Vergl. Cadenz!

Inno, Hymne, Hymnus, Hochgesang, Preis-, Feier- oder Lobgesang: Mehrzahl: Inni.

Digitized by Google

Intermezzo, Zwischenspiel, — ein bei einem größeren, oder zwischen zwei kleineren Schauspielen zur Ausfüllung einer längeren Pause zu spielendes Tonstück; Mehrzahl: Intermezzi. Dem Worte: Intermezzo entsprechen die franz. Wörter: Entr'acte, Intermède.

Intervallo, Intervall; s. S. 56!

Intrada s. Entrada!

Introduzióne, Introduction, Einleitung, — Einleitungs-Musikstück; oft auch soviel als: Ouverture zu einer Oper u. dgl. — oder das auf eine solche Ouverture zunächst folgende Gesangstück. Vergl. Entrata!

Legno, Holz. Der Ausdruck: Col legno bedeutet, daß die Saiten der Geigeninstrumente mit dem Holze des Bogens, statt mit dem Haarbezuge, angestrichen werden sollen.

Lessus, Trauergesang, Klagegesang.

Licénza, Licúnzia, Licenz, Freiheit, Ungebundenheit; con alcúne licenze, mit einiger Freiheit.

Lira, Lyra, Leier, — das älteste Saiteninstrument bei den Griechen.

Liúto, Laute; vergl. Mandolino!

Lóco, s. Luogo!

Longa, s. Luonga!

Lúbitum (ad), s. Libitum!

Luógo, [minder richtig:] lóco, Ort, Stelle. Dieser Ausdruck bedeutet, daß die also bezeichnete Stelle wieder in der nämlichen Tonhöhe gespielt oder gesungen werden soll, wie es die Noten angeben, und nicht, wie bisher, etwa all'Ottava u. dgl.

Luonga, (lat.:) Longa, (franz.:) Longue, die $^{16}/_{4}$-Note.

Ma, aber.

Maéstro, Meister; vergl. Cappella!

Maggioláta, Maigesang.

Maggióre, größer, oder auch: groß; Módo maggiore, große oder harte Tonart; Terza maggiore, große Terz.

Manca, Linke; s. Mano!

Mandolíno, Diminutiv von Mandóla, Mandolin, Pandorzitter, Kleinzitter, — ein jetzt wenig mehr gebräuchliches Instrument, ungefähr der alten Mandóre oder Mandóla oder kleineren Laute ähnlich, nur noch beträchtlich kleiner; ist zuweilen mit Darm-, zuweilen auch mit Metallsaiten bezogen, welche vermittelst eines Federkiels oder Holzspänchens u. dgl. zum Erklingen gebracht werden.

Mánico, [franz.:] le Manche, Handhabe, Griff, — der Hals der Saiteninstrumente; mezzo Manico, oder sul mezzo manico, in der Halb-Applicatur (z. B. auf der Violine u. dgl.); smanicando, den Griff verlassend, die Hand in eine andere Applicatur versetzend.

Máno, Hand; Mano destra, dritta oder diritta, (lat.:) manus dextra, rechte Hand; Mano sinistra, Manca, (lat.:) Manus sinistra Linke. Die hierfür üblichen Abkürzungen: M. d., M. s.

Manuále (abgekürzt: Man.), Manual, Handclaviatur auf der Orgel und ähnlichen (mit einem Pedal versehenen) Tasten-Instrumenten.

Marcia, Marsch; marcia marziále, kriegerischer Marsch; marcia funébre sulla morte d'un eróe, Trauermarsch auf den Tod eines Helden.

Marziále, kriegerisch; s. Marcia!

Massima, (lat.:) Maxima, (franz.:) Maxime, Maxima, — die $^{32}/_{4}$-Note. — Massimo, weibl. -a, größte, — Größte; colla massima discrezióne, mit der größten Discretion vorzutragen.

Digitized by Google

Medésimo, eben derselben, nämliche u. s. w. s. S. 125!

Messa, (lat.:) missa, Messe, — ein während des Hochamts in der katholischen Kirche aufzuführendes geistliches Tonstück.

Metronom, ein bekannter musikalischer Zeit- oder Taktmesser, vom Mechanikus Mälzel in Wien erfunden.

Mezzo, weibl. -a, halb, — Mitte; mezza manico, s. Manico! — sulla mezza, Corda, s. Corda!

Mezzo-Soprano, s. S. 66!

Mezzo-Tenóre, s. S. 67!

Minima (ital. und lat.), franz.: (vormals:) Minime oder Blanche, (jetzt:) Demi-blanche, — die Halbe oder halbe Note.

Minóre, kleiner, — klein; Módo minore, kleine, d. h. weiche Tonart; Terza minore, kleine Terz u. s. w. Vergl. Modo!

Minué, minuétto, (franz.:) ménuet, die und der Menuett, die Minuette, der Führungs- oder Führtanz (vom franz.: mener, führen), — bekanntlich ein Tanzstück im ¾-Takt, an sich von mäßig langsamem Tempo, — oft aber auch nicht zum Tanzen bestimmt, sondern in Quartetten, Symphonieen u. dgl. vorkommend, und dann meist von geschwinderer, oft sogar höchst rascher Bewegung; in letzterem Falle dann gewöhnlich durch Scherzo minuetto, oder bloß durch Scherzo bezeichnet. Vergl. Alternativo!

Módo maggióre, Modo minóre, (lat.:) Modus major, Modus minor, harte, — weiche Tonart. Sehr oft fehlt hier das Wort: Modo oder modus, und man schreibt in substantivischer Bedeutung kurz: Maggiore, Minore u. s. w.

Mordente, beißend, — der Beißer, Mordent, eine kurze, dem Triller ähnliche Verzierung.

Móstra, s. Guida!

Motetto, Mottetto, eine Motette, Mottette, ein Spruchgesang (motto, Denkspruch), ein nach Fugenart behandeltes mehrstimmiges Tonstück mit biblischem Texte; Mehrzahl: Mottetti.

Naccáre, Nacchere, s. Castagnette!

Nel, nell', nello, nella, in dem, in der; z. B. nello stesso tempo, im nämlichen Tempo ꝛc.

Non, nicht; vergl. S. 125 u. 126!

Nonetto, s. S. 68!

Notturno, nächtlich, — ein Notturno, Nachtstück, Nachtgesang, Nachtständchen, eine Nachtmusik.

O, od, osía, oder; Beispiele: Flauto o Violíno, — Soprano secondo od Alto, — Oboe osia Clarinetto, u. s. w.

Obbligáto, (franz.:) obligé, verbunden, — hier: nothwendig, unentbehrlich, obligat. Es giebt gewisse Tonstücke, in welchen bisweilen die eine oder andere der Begleitungsstimmen, unbeschadet der Reinheit der Harmonie, recht gut wegbleiben darf; eine solche Stimme bildet dann den Gegensatz zu der obligaten, und wird in der Regel mit dem Zusatz: ad libitum, d. h. nach Belieben, bezeichnet; (kann also entweder gespielt, gesungen werden, oder nicht.) ꝛc. — Der Ausdruck: obbligato ist auch oft gleichbedeutend mit: concertante (s. d. Art.!), d. h. hauptstimmig; obligat spielen heißt dann so viel wie: eine Hauptstimme spielen.

Oboe, (franz.:) Hautbois, Oboe, Hoboe, Hautbois, die Hochflöte, — ein bekanntes hell- und scharftönendes Blasinstrument. — Eine um eine Quarte, oder auch wohl um eine Quinte tiefere, als die gewöhnliche Gattung der Oboe, führt

Digitized by Google

den Namen: Corno Inglése (englisches Horn). Eine ähnliche tiefere Oboe war auch die in alten Musikalien noch vorkommende Oboe d'amóre, so wie die Oboe da (di) caccia, Jagd-Oboe.

Octava, s. ottava!

Octetto, unrichtig statt: Ottetto.

Od, s. o!

Oficleïda, s. Serpente!

Ongarése, all'Ongarese, Ungarischer Tanz, auf ungarische Manier u. s. w. Manche schreiben auch: Ongherese.

Opĕra, (lat. opus, Mehrzahl: ópĕra), abgekürzt op., Werk, — Oper, Singschauspiel; operetta, Werkchen, Operette, kleine Oper.

Oratório, Oratorium (Mehrzahl: Oratorien), — bekanntlich ein (größeres) geistliches Singstück, ein biblischer Gesprächsgesang.

Ordinário oder sólito, gewöhnlich, auf gewöhnliche Weise; bedeutet, daß die Noten wieder ganz so gespielt oder gesungen werden sollen, wie sie geschrieben sind, und nicht mehr, wie etwa bisher, all'ottava, — scialumo, — sul ponticello, — col legno, u. dgl.

Orgăno, (franz.:) l'orgue, die Orgel; piéno Organo, (lat.:) pleno Organo, mit voller Orgel, mit vollem Werke, mit allen Stimmen.

Orgelpunkt, s. Punto d'organo!

Osia, s. O!

Ottáva, (lat.:) Octava (abgekürzt: 8va.), die Achte, Octave; coll'ottava, mit der Octave; all'ottava alta oder bassa, in der höheren oder tieferen Octave. (Anstatt der Ausdrücke: all' ottava alta und all'ottava bassa kann auch das Zeichen: 8va ~~~~ gebraucht werden, welches im ersteren Falle über, im zweiten unter die betreffenden Noten gesetzt wird. Die Schlangenlinie [~~~] erstreckt sich alsdann über die ganze, um 1 Octave zu versetzende Stelle.) Vergl. Ordinário!

Ottavíno, Octävchen; so heißt z. B. das kleine Octav-Piccolflötchen, Flauto ottavino, Flauto piccolo, Flautino. Vergl. Flautino und Piccolo!

Ottetto, s. S. 68!

Pandore, s. Mandolino!

Parodía, Parodie, Nebengesang, Gegengedicht, — ein neuer, untergelegter Text zu einer schon früher mit Worten versehenen Melodie.

Parte, Theil, Stimme, — Hauptstimme; la parte prima, der 1. Theil, die 1. Stimme; la parte di violino, die Violinstimme; colla parte, colle parti, mit der Hauptstimme, mit den Hauptstimmen, — eine Erinnerung für die begleitenden Stimmen, welche der (den) Hauptstimme (n) in ihrem etwaigen Zögern oder Voreilen nachgiebig folgen sollen. — Parte heißt auch: Seite; a parte, bei Seite ꝛc.

Partimento, bezifferte Baßstimme, Generalbaßstimme. Partimenti (Mehrzahl), Uebungsstücke zur Begleitung bezifferter Bässe.

Partíto, in Stimmen vertheilt. Vergl. Parte!

Partitúra, Partizióne, auch: lo Spartito, (franz.:) Partition, Partitur oder Sparte, Stimmenbuch, — eine übersichtliche, schriftliche Zusammenstellung aller zu einem vielstimmigen Tonstücke gehörigen Stimmen.

Passacaille, Passecaille, (ital.:) Passacaglio oder Passa gallo, — der Name einer aus dem Spanischen abstammenden, jetzt nicht mehr üblichen und im 3/4-Takt gesetzten, Art Tanzmelodie von mäßiger Bewegung.

Passaggio, Uebergang, — hier eine aus vielen laufenden und springenden Figuren zusammengesetzte Stelle irgend eines Tonstücks, eine Passage.

Digitized by Google

Pastíccio, Pastete, — hier die Benennung einer aus Musikstücken verschiedener Meister zusammengesetzten Operette, eines Singspiels u. dgl. (Sonst auch wohl gleichbedeutend mit: Potpourri, oder gar mit Quodlibet.)

Pastorále, ein Pastorāl, Pastorāle, Hirtengesang oder Hirtenspiel — ein gewöhnlich im 6/3-Takt gesetztes Tonstück von mäßiger Bewegung.

Pastorélla, ein kleines Pastorāle.

Pedále (abgekürzt: Ped.), in Italien und Frankreich der Name des sogenannten Orgelpunktes (s. Punto d'organo!); auch wohl gleichbedeutend mit: Pedaliéra.

Pedaliéra (abgekürzt: Ped.), Fußclaviatur, Pedal auf der Orgel und andern Instrumenten; auch die Tritte, womit auf den Pianoforte's und ähnlichen Instrumenten die verschiedenen Klangveränderungen bewirkt werden. Vergl. doppio!

Per, (franz.:) par, von, durch, für; z. B. per il pianoforte, für das Klavier u. dgl.

Pézzo, (franz.:) Pièce, ein Stück, Tonstück, — meistentheils als Titel verschiedener Stücke gebraucht; Mehrzahl: Pezzi; a (in) pezzi, stückweise.

Pianoforte, s. Cembalo!

Piátti, s. Cinelle!

Píccŏlo, piccolíno, klein, sehr klein; flauto piccolo, das kleine Flötchen, Piccolflötchen. Vergl. Ottavino!

Piéno, voll; vergl. organo!

Pói, hernach, hierauf, demnächst, sodann; poi segue il Rondo, dann folgt das Rondo ꝛc.

Polácca, Alla Polacca, auf polnisch, nach polnischer Tanzbewegung, — eine polnische Tanzmelodie, Polonaise (franz.: Polonaise); sie wird immer im 3/4-Takte geschrieben, und zeichnet sich vornehmlich durch ihre eigenthümliche rhythmische Struktur der Schlußfälle aus. Man schreibt in diesem charakteristischen Geschmacke jetzt auch ganz weit ausgeführte Tonstücke; z. B. Bravour-Polonaisen, sentimentale Polacca's u. dgl.

Ponticello, Brückchen, Steg; sul ponticello, auf dem Stege, — bedeutet dem Bogeninstrumentisten, daß er den Bogen ganz nahe beim Stege führen soll; gleichbedeutend hiermit sind die Wörter: Cavaletto (Pferdchen), Scagnello, Scannello, Scannetto, (seltener:) Scagnetto (Bänkchen).

Postlúdio, (lat.:) Postludium, Postludium, Nachspiel.

Potpourri (franz.), ein Allerlei, Mancherlei, Mischmasch, Gemengsel, — ein aus mehreren, größtentheils bekannten Stücken zusammengesetztes Tonstück. Vgl. Pasticcio!

Preghiéra, Gebet, Gebetgesang.

Prelúdio, (lat.:) Praeludium, (franz.:) Prélude, Präludium, Vorspiel; preludiáre, präludiren, vorspielen.

Prímo, prima, erste; violino primo, 1. Geige; prima, seconda etc. volta, s. S. 49! Cóme prima, wie oben, vorhin; tempo di prima, das Tempo wie vorhin, wie das Erstemal.

Principále, hauptsächlich, vorzüglich; parte principale, Hauptstimme, Solo-Stimme, — dieses im Gegensatze zu den Begleitungsstimmen.

Procélla, Sturm, Gewitter. Vergl. Tempesta!

Prográmma, s. Sinfonia!

Punta, Spitze; s. arco!

Punto, Punkt; punto d'organo, Orgelpunkt, — so nennt man gewisse Stellen eines Tonstücks mit liegendem Basse, zu welchem die oberen Stimmen einen in der Harmonie mannigfaltigen Gesang fortführen.

Quartetto, s. S. 68!

Digitized by Google

Quarto, vierte; corno quarto, 4. Horn; il quarto, die ¼-Note (Vergl. Semi-Minima!).

Quattro, vier; a quattro, zu 4 Stimmen —; oft gleichbedeutend mit Quartetto (s. S. 68!); a quattro mani, s. mano!

Quatuor, s. S. 68!

Quinque (lat.:), fünf; a quinque, zu 5 Stimmen, — oft gleichbedeutend mit Quintetto (s. S. 68!).

Quintetto, s. S. 68! Vergl. Quinque!

Quinto, fünfte; corno quinto, 5. Horn ꝛc.

Quintóla, Quintole.

Quintuor, s. S. 68!

Quodlíbet (lat.), ein Wasbeliebt, ein beliebiges Allerlei, Allerhand, Mischmasch — ein Mischmasch-Tonstück. Vergl. Potpourri und Pasticcio!

Raddoppiamento, Verdoppelung, — auch: deren Zeichen am Schlusse des zu Wiederholenden; raddoppiáto, verdoppelt, zweimal zu singen oder zu spielen.

Recitatívo, Recitativ, Sprech- oder Redegesang, Erzählunggesang, — diejenige Art von Gesangstücken, welche sich am meisten von der rhythmisch und melodisch gesungenen Rede entfernt, sich am meisten der bloß gesprochenen (recitirenden) nähert. — Recitativo semplíce oder sécco, einfaches, trockenes — bloß mit einem bezifferten Basse, oder auch sonst nur mit einfachen Akkorden begleitetes Recitativ; Recitativo stromentáto (s. d. Art.), cogli stroménti, obligáto, accompagnáto, — ein mit obligaten Instrumentalsätzen begleitetes Recitativ. Vergl. parlante!

Repetizióne, ripetizione, réplica, riprésa, (franz.:) reprise, Reprise, Wiederholung eines Hauptsatzes, — auch wohl die Wiederholungszeichen ꝛc. (Vergl. S. 47!); senza replica, ohne Wiederholung; si replica, (lat.:) repetátur, man wiederhole; replicáto, wiederholt.

Retrógrado, s. rovescio!

Ricertáto, -a, ausgesucht, gewählt, — ein Beiwort, wodurch die Italiäner vorzugsweise diejenigen Kompositionen, welche sich durch ausgesuchte musikalische Zeichnungen bemerkbar machen, zu bezeichnen pflegen.

Ridotto, (vom Verbum: ridurre) zurückgeführt, — arrangirt, bearbeitet; Riduzióne, Reduction, Zurückführung, Arrangement. Gleichbedeutend mit ridurre, ridotto, Riduzione sind die Ausdrücke: aggiustáre, aggiustáto, Aggiustaménto — adattare und accomodáre.

Ridurre, Riduzióne, s. ridotto!

Rigaudon (franz.), Rigodon, — der Name eines in Italien und dem südlichen Frankreich üblichen Tanzes oder Tanzstückes; steht im ¼-Takt, hat geschwinde Bewegung und leichten Vortrag, fängt im Auftakte an, und ist gewöhnlich aus zwei, auch drei oder vier Theilen, jeder zu 8 Takten, zusammengesetzt.

Ripetizióne, s. Replica!

Ripiéno, s. S. 68! Vergl. Basso!

Riprésa, s. Repetizióne!

Ritornello, Ritornell, Wiederholungssatz, Ringelsatz eines Sing- oder andern Tonstücks, — ein während des Pausirens der Hauptstimme von den übrigen Stimmen zu wiederholender Satz. Oft hat das Wort: Ritornell auch noch gleiche Bedeutung mit: „Eingang" oder demjenigen Theile eines Singstücks, Solo, Concerts ꝛc., welcher von den begleitenden Instrumenten gespielt wird, ehe noch die Haupt- oder concertirende Stimme einfällt, und welcher meist die Haupt-

Digitized by Google

gedanken und Sätze des nachfolgenden Stücks enthält. (Bei Opern sind diese Ritornells sehr häufig.)

Rivérsa (alla), rivéscio, s. rovescio!

Rivoltáto, (das Notenblatt) umgekehrt, verkehrt (zu nehmen); z. B. bei Canons u. dgl. Vergl. rovescio!

Rollo, Wirbel, das Wirbeln, Wirbelschlagen auf der Trommel, Pauke; rollando, wirbelnd. Mitunter gebraucht man dafür auch die Ausdrücke: Trémolo, Trillo, Vibráto (s. d. Art.!).

Románza, (eigentlich:) Románzo, Románze, — ein Singmährchen, Erzählungsliedchen, — oft auch die Benennung eines ähnlichen Instrumentalstückes.

Róndò, (franz.:) Rondeau, ein Rondo, Ringelstück, — ein Tonstück von bekannter Form, in welchem das Hauptthema oder der Hauptsatz mehrmals wiederkehrt, gleichsam die Runde macht, — woher auch der Name; mit einem Texte verbunden heißt es: Ringellied, Rundgesang u. s. w. Rondíno, Rondoletto, ein kleines Rondo.

Rovescio, a rovescio, al rovescio, rovescióne, alla riversa, al riverso etc., umgekehrt, von hinten nach vorne, rücklings, — die Ueberschrift gewisser Tonstücke, welche so eingerichtet sind, daß man sie sowohl vor-, als auch rückwärts spielen kann. — Eigentlich wird durch diesen Ausdruck diejenige Art von Umkehrung bezeichnet, bei welcher die Melodie im zweiten Satze so viel steigt, als sie im ersten gefallen ist, und umgekehrt. — Ein al rovescio vorzutragendes Tonstück heißt: Rovescio oder Rovesciáta. — Gleichbedeutend mit: al rovescio sind die Ausdrücke: caucrizante, (lat.:) cancrizans, d. h. krebsgängig, rückgängig, cancrinisch, und retrógrado, rückgängig.

Sálmo, Psalm, (lat.:) psálmus; Salmodía, Psalmodie, die Absingung der Psalmen, der Psalmengesang.

Sarabánda, Zarabánda, ein ganz außer Gebrauch gekommenes spanisches Tanzstück von ernstem Charakter.

Scagnéllo, scannello, scannetto, Bänkchen, Steg der Saiteninstrumente. Vergl. Ponticello!

Scála, Leiter, Tonleiter; s. S. 6!

Scannello, Scannetto, s. Scagnello!

Scherzo, Scherz, — die Benennung gewisser Tonstücke oder Sätze, die in demselben Charakter vorgetragen werden sollen. In Sonaten wird oft statt der Menuett ein Scherzo gesetzt, auf welches noch ein Trio folgt. Vergl. d. Art. Minuetto!

Sciálumò, (franz.:) Chalumeau, Schalmei. Mit diesem Namen pflegt man die tiefste Region der Töne der Clarinette (welche hier mehr oder weniger dem Klange der Schalmei ähneln) zu bezeichnen. In der Regel stehen die Noten der mit: Sciálumò, Chalumeau (abgekürzt: Chal.) überschriebenen Stellen um eine Octave höher, als sie gespielt werden sollen, ausgeschrieben; alsdann haben diese Ausdrücke noch überdieß gleiche Bedeutung mit: all' ottava bassa. Vermittelst der Wörter: Sólito, ordinário, luógo, — besonders aber durch: Clarinétto wird das Versetzen der Töne um eine Octave tiefer wieder aufgehoben.

Scordáto, verstimmt, — das Entgegengesetzte von: accordato; Timpani scordati, verstimmte Pauken (eine wegen des dadurch verursachten, eigenen Effekts bisweilen gebräuchliche Vorschrift, z. B. bei Trauermusiken ꝛc.).

Se, wenn; se piáce, wenn es beliebt.

Secco, s. Recitativo!

Secóndo, (weibl.:) seconda (abgekürzt: IIdo, IIda), zweiter, -te, -tes; clarinetto

Digitized by Google

secondo, 2. Clarinette; tromba seconda, 2. Trompete u. s. w.

Sedécimo, s. Semicroma!

Segno, Zeichen; dal segno, s. S. 50!

Ségue, s. siégue!

Seguidilla, ein spanischer Nationaltanz mit Gesang, im lebhaften $^3/_4$-Takt.

Séi, sechs; a séi, zu sechs.

Semi-, halb-; z. B. Opera semi-séria, halbernsthafte Oper u. dgl. Vgl. Mezzo!

Semibiscróma, (franz.:) Quadruple-croche, die $^1/_{64}$-Note.

Semibreve, (lat.:) Semibrevis, (franz.:) Semibrève, Demi-brève, Ronde, (besonders jetzt:) Blanche, die Ganze, ganze Note.

Semicróma oder Sédecimo, (lat.:) Semifúsa oder Bis Unca, (franz.:) Semi-croche, (jetzt:) Double-croche, die $^1/_{16}$-Note.

Semifúsa, s. Semicróma!

Semi-Minima oder Quarto, (lat.:) Semi-Minima, (franz.:) Demi-Minime, (besonders jetzt:) Noire, die Viertel- oder Viertelsnote.

Sémpre, immer, fortwährend; sempre pianissimo, immer sehr leise ꝛc.

Sénza, ohne; senza organo (abgekürzt: S. O.), ohne die Orgel ꝛc.

Septuor, s. S. 68!

Serenáta, Serenate, eine Abend- oder Nachtmusik, ein Notturno, Ständchen, Ständchenlied. Vergl. Notturno!

Serpénte, Schlange; hier der Serpent, das Schlangenhorn, der Schlangenbaß, — ein schlangenförmiges Blasinstrument; Serpentóne, große Schlange, — großer Serpent. — Eine vervollkommnete Gattung des Serpent heißt: Baßhorn, Corno basso. Einen durch Hinzufügung von noch mehreren Klappen verbesserten Serpent nennen die Franzosen: Ophicleïde (ital.: Oficleïda).

Sestétto, s. S. 68!

Sestína, (seltener:) Sestola, Sextole.

Sésto, (weibl.:) sesta, sechste.

Sestóla, s. Sestina!

Sestuor, s. S. 68!

Sétte, sieben; séttimo, (weibl.:) séttima, siebente, Septime. (Le sette últime paróle del Redentóre, die 7 letzten Worte des Erlösers. [von Haydn componirt].)

Settimóla, Septimole.

Sextetto, Sextuor, unrichtig statt: Sestetto u. s. w.

Sfogáto, s. Soprano!

Siciliáno, sicilianisch; alla siciliana, im sicilianischen Geschmacke. Meistens kommen unter dieser Benennung Tonstücke im $^6/_8$-Takte und von mäßiger Bewegung vor.

Siégue oder ségue, es folgt; siegue subito l'Allegro, es folgt alsbald das Allegro ꝛc. Oft auch gleichbedeutend mit: Símile (s. d. Art.).

Simĭle, simĭli (abgekürzt: sim.), (lat.:) similiter, ähnlich, auf ähnliche Art, wie vorher. Man bedient sich dieses Ausdrucks bei Abkürzungen in der Schreibweise.

Sinfonía, wörtlich: ein Zusammenklang; hier: ein bekanntes vielstimmiges Instrumental-Tonstück, — eine Symphonie.

Sin', síno, gleichbedeutend mit: fin, fino. Vergl. S. 50!

Síncopa, Sincope, eine Synkope, — ein mit einer leichteren Taktzeit anfangender und während der schwereren Taktzeit angehaltener Ton (man denke sich z. B. im $^4/_4$-Takt das 2. und 3. Viertel miteinander vereinigt!). (Synkope kommt her vom griech. σύγκοπειν, das heißt: zerschneiden, weil sich unser Gehör bei'm An-

Digitized by Google

hören der Synkope gleichsam den Klang in zwei gleiche Theile zerschnitten denkt.)

Sinístra, s. mano!

Sino, s. sin'!

Smanicáre, (franz.:) démancher, smanicando, s. Manico!

Smorzatóre, (Mehrzahl:) smorzatori, s. Sordino!

Solfeggiáre, solmisáre, solmizzáre, vocalizzáre, solfeggiren, solmisiren, vocalisiren, — singen ohne Text (oder doch wenigstens auf ganz einfache Wörter, z. B. „Amen," — „Ave Maria" u. dgl.), bloß zur Stimmbildung und Uebung der Kehlfertigkeit. — Solféggio, Vocalizzo, ein zu solchem Zwecke geschriebenes Tonstück (auch: Gorgheggio, Gurgel- oder Kehlübung); Mehrzahl: Solféggi, Solfeggien. — Auch das Tonleiter-Singen, oder das Singen der Töne nach Buchstaben-Namen oder nach den Silben: ut (do), re, mi, fa, sol, la, si u. dgl. heißt: Solfeggiren ꝛc.

Sólito, wie ordinário. Vergl. flautando!

Solmisáre, solmizzáre, s. solfeggiáre!

Sólo, allein; kommt unter vielerlei Bedeutungen vor. Beispiele: Sonata per il Cémbalo solo, Sonate für Clavier allein, d. h. ohne Begleitung; soprano solo, Sopran allein (im Gegensatze zu Tutti); — oft auch ist das Wort: solo gleichbedeutend mit: Concertánte, oder: Obligáto, priucipále; Solo, eine Solostimme, oder auch ein Tonstück für eine Stimme allein, — (Mehrzahl:) Soli. Vergl. S. 68!

Sópra, oben; come sopra, wie oben; ottava sopra, Oberoctave; Sopra-dominante, Sopra-quinta, Oberdonimante, Oberquinte; sopra una Corda, auf einer Saite ꝛc.

Sopráno, s. S. 66! Soprano sfogáto oder sgorgáto, ein hoher Sopran.

Sordína, Sordino, der Dämpfer, Surdin, Sourdin, Sordin; con Sordino, mit dem Sordin, — gedämpft; senza Sordino, ohne Sordin; Sordini leváti, die Sordinen aufgehoben, beseitigt; si lévano i Sordini oder auch le Sordine oder gli Smorzatóri, (s. smorzando, S. 133!), man hebe die Dämpfer, — die Auslöscher, Tonersticker. Sordo, (weibl.:) sorda, gedämpft, mit dem Sordin, z. B. Corno sordo, Tromba, sorda, Horn oder Trompete mit dem Sordin; — Timpani sordi, Trombe sorde, gedämpfte Pauken und Trompeten. Vergl. Coperto!

Sospíro, (franz.:) Soupir, die $^1/_8$-Pause.

Sótto, unter; sotto voce, s. S. 133! Ottava sotto, eine Octave tiefer.

Spálla, s. Viola da spalla!

Spassapensiéro, die Maultrommel.

Spinétta, Spinetto (franz.: Epinette), von spina, Dorn, — wörtlich: ein Dornclavier, Spinett, — eine ehemals gebräuchliche Gattung von Clavierinstrumenten, wo die Saiten mit Federkielspitzen angeschlagen wurden.

Sticcáto, (franz:) Claquebois, Strohfiedel.

Stíle, Styl, Schreibart; stile a cappella, Capellstyl (Kirchenstyl); Stile rigoróso, strenge Schreibart u. dgl. Vergl. alla Cappella, S. 121!

Strófa, Strophe.

Stroménto, Strumento, Instrument; con gli Stromenti, mit den Instrumenten; Stromenti da (di) viufórzo, Verstärkungsinstrumente; stromentáto, instrumentirt, für Instrumente gesetzt, unter die verschiedenen Tonwerkzeuge vertheilt.

Su, sul, sull', sulla, sullo, auf; sul Ponticéllo, auf oder nahe bei'm Stege der Geige ꝛc.; sul D, auf der D-Saite. ꝛc. Vergl. sopra!

Súbito, schnell. Kommt in Zusammensetzungen mit: volti, siégue, attacca u. dgl. vor.

Digitized by Google

Subsemifúsa (lat.), s. Biscróma!

Suóni armónici, Suoni flautáti, s. Flagioletto!

Symphonie, s. Sinfonia!

Synkope, s. Sincopa!

Tácе (si), oder si táccia heißt, daß die so bezeichnete Stimme schweigen soll. Gilt dasselbe von mehreren Stimmen, so heißt es: tácciano oder tácciono, sie schweigen. Oft gebraucht man auch das lateinische tácet, (pluraliter:) tácent.

Támbŭro, Trommel; Tamburo militáre, die gewöhnliche Militairtrommel; Tamburo grande oder grosso, Tamburóne, Cassa militáre, große Trommel; Tamburíno, das Tamburin, kleine Trommel, besonders die Handtrommel, Schellentrommel, mit einem Felle nebst Schellen, (franz.:) Tambour de basque — zuweilen auch so viel, als: Rollirtrommel. (La Tambour, der Trommelschläger, Trommler.)

Tamtam, (franz.:) Beffroi, Tamtam, — ein orientalisches Tonwerkzeug in Form einer Cymbel, welches mit einem Schlägel geschlagen wird.

Tastiéra, Tastatur, Claviatur, — auch Griffbrett; sulla Tastiera, bedeutet dem Bogeninstrumentisten, daß er die Saiten sehr weit vom Stege entfernt anstreichen soll. Vergl. Sólito!

Tásto, Taste, Griff, — auch wohl Bund auf der Guitarre; Tasto solo (abgekürzt: T. S.), zuweilen auch bloß: Tasto oder solo, — bedeutet in der Generalbaßschrift, daß bei der also bezeichneten Stelle bloß die Baßstimme, und keine Intervalle dazu gespielt werden sollen: also nur die **Baßtasten allein**. (Diese Bezeichnung gilt dann so lange fort, bis wieder Signaturen über den Baßnoten folgen, wo dann zum Ueberflusse auch wohl noch ausdrücklich beigeschrieben zu werden pflegt „Accordi", d. h. daß man jetzt wieder **Akkorde** dazu greifen soll, — oder „Accompaguando", d. h. man solle jetzt die Baßnoten wieder mit Akkorden **begleiten**.)

Tátto, Gefühl, Fühlkraft, — hier der Takt. Vergl. S. 33 oben!

Tedésco, Tudésco, Alla Tedésca, deutsch, auf deutsche Art, — ein deutscher Tanz.

Téma, s. Thema!

Tempésta, Sturm, Ungewitter. Vergl. Procélla, Burrássa u. Sinfonia!

Tenóre, s. S. 66 und 67!

Ter, s. S. 47! Ter unca, s. Subsemifusa!

Terremóto, Erdbeben; kommt vor in Haydns „7 letzten Worten des Erlösers am Kreuze.")

Terzetto, s. S. 68!

Terzíno, (seltener:) Triola, Triole.

Térzo, dritte; flauto terzo, 3. Flöte ꝛc.

Tésto, der Text zu einer Composition.

Théma, Téma (auch lat.), Thema, — Hauptsatz, Hauptgedanke, den man bei einem Tonstücke zu Grunde legt und dann weiter ausführt; Mehrzahl: Themata.

Theorbe, s. Tiórba!

Thésis (lat.), der Niederschlag, oder derjenige Theil im Takte, mit welchem der volle Takt anfängt. Vergl. Arsis!

Timpáno, Pauke; Mehrzahl: Timpani. Vergl. coperto und scordato!

Tiórba, Theorbe, (große) Baßlaute, — ein der Laute ähnliches, jetzt wenig gebräuchliches Instrument von 14—16 Chorsaiten. (Wurde sonst als Begleitungsinstrument gebraucht.)

Toccáta, eine Taccata, — der Name gewisser, im Zuschnitte eines ausführlichen Vorspiels geschriebener Orgel- oder Klavierstücke; Toccatina, eine kleine Toccata, eine Toccata von geringerem Umfange.

Digitized by Google

Toccato; so nannte man früher bei Trompeterchören die tiefste (gewöhnlich 4.) Trompetenstimme, welche in Ermangelung der Pauken auch deren Stelle versehen mußte. (Nicht zu verwechseln mit: Toccata!)

Tónica, (auch: tonische Note, Principalnote, Finalsatte), der Grund- oder Hauptton eines Tonstücks, oder die erste Stufe (Prime) derjenigen Tonleiter, welche einem Stücke zu Grunde liegt.

Tre, drei; a tre, a tre voci, zu dreien, zu 3 Stimmen; tre volte, dreimal. Vergl. S. 47!

Trémolo (abgekürzt: trem.), s. rollo!

Triangŏlo, Triangel.

Trillo (abgekürzt: tr.), Triller; Trillo caprino, Bockstriller, — ein unsicherer, undeutlicher, unreiner, abwechselnd zitternd und mit ungleicher Schnelligkeit vorgetragener Triller bei'm Gesange.

Trío, s. S. 68! — Daß man dem sogenannten: Alternativo auch den Namen Trio beigelegt hat, rührt von dem ehemaligen Gebrauche her, das Alternativo jederzeit nur dreistimmig (als Trio) zu setzen.

Trìola, s. Terzína!

Tritŏnus (lat.), Triton, — so heißt die übermäßige Quarte, z. B. f–h, c-fis ꝛc.

Trómba, (franz.:) Trompette, Trompete; Trombe, Trompeten. Vergl. Clarino!

Trombétta, Trompete, oder eigentlich: Trompetchen.

Trombóne, Posaune; Trombone-alto, Altposaune; Trombone-tenóre, Tenorposaune; Trombone-basso, Baßposaune.

Tudésco, s. Tedesco!

Tutti, (weibl.:) tutte, (abgekürzt: T.), Alle, das Entgegengesetzte von Solo (s. d. Art.!). Tutti i Bassi, alle Basse ꝛc. (Einzahl von Tutti = tutto, ganz.)

Unca, s. Cróma! Bis unca, s. Sémi cróma! Ter unca, s. Biscroma!

Unisŏno, (lat.:) Unisŏnus (abgekürzt: unis.), Einklang, Gleichklang; all' Unisono, im Einklang, einklängig, — theils das im Einklange, theils auch — und ganz besonders — das in Octaven durchzuführende Einherschreiten verschiedener Stimmen; Oboi all' Unisono dei Violini, Oboen im Einklang mit den Violinen. (Statt: all Unisono steht auch oft: Tasto solo.)

Vertátur, verte, verte subito (abgekürzt: V. oder V. S.), wende (das Notenblatt) geschwind um. Vergl. voltare!

Variazióne, Variation, Veränderung; Mehrzahl: Variazióni; variáto, verändert, variirt.

Versétto, Versett, kleiner Vers, Strophe, — ein kleines Instrumentalstück ꝛc.

Vióla, der generische Name der Geigeninstrumente; Violino, Kleingeige, Geige; Violóne, Violon, Baß, Großgeige; Contra-violóne, (Contrabasso) Contraviolen, (Contrabaß); Violoncello, kleinere Großgeige, Violoncell, Cello; Violetta, kleinere oder Alt-Viole; Violino piccŏlo, kleinste Geige, Quartgeige; Viola da (di) bráccio, Bratsche, Armgeige (Alt-Viola), im Gegensatz zu der größeren, jetzt außer Mode gekommenen Viola da (di) gámba, Bein- oder Kniegeige, Violadigamb, Gambe, welche zwischen die Beine oder Kniee gefaßt wurde und unser heutiges Violoncell vertrat; Vióla da spálla, Schultergeige, — kleiner, als die Viola da gamba, ungefähr zwischen ihr und der Viola da braccio die Mitte haltend. (V. V. oder VVni. Abkürzungen von: Violini, die Violinen.)

Virtú, Virtuósita, Kraft, Tapferkeit, Mannhaftigkeit — hier: Kunstfertigkeit; Virtuóso, ein Virtuos, Kunstheld; Virtuósa, eine Virtuosin; Virtuosóne, ein (gewaltiger) Virtuos. —

Digitized by Google

Vocalizzáre, Vocalízzo, s. solfeggiare!

Vóce, Stimme; Mehrzahl: Voci; a voce sóla, für eine Singstimme allein; a mezza voce, mit halber Stimme; Voce di petto, Voce di testa, s. S. 72! Voce di góla, Kehl-, Halsstimme.

Vólta, s. S. 49!

Voltáre, herumdrehen, umwenden; si vólti oder vóltisi, man wende (das Blatt) um; volti subito (abgekürzt: V. S.), man wende schnell um. Vergl. verte u. S. 49!

Zampógna, Schalmei, Hirtenpfeife. Vergl. Sciálumò!

Zarabánda, s. Sarabanda!

Zínke (die), der Zinken, ital.: Cornétto, franz.: Cornet bourquin, — ein Blasinstrument, gerade oder krumm geformt und von verschiedener Art. Es war ehemals gewöhnlicher, und wurde besonders gebraucht, um bei Chören die Hauptstimmen zu dirigiren. Die gekrümmte Zinke hatte beinahe die Form eines großen lat. S. — Cornettíno, eine kleinere Zinke, ein Zinkchen, eine Diskantzinke. (Vergl. Corno!)

Anmerkung. Hierher gehören eigentlich auch noch die auf S. 125 stehenden Wörter: assai, come u. s. w.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Seite.

§ 1. Vorübungen in der Melodik. I. Kennenlernen verschiedener Töne. II. Angabe der Anzahl der Töne. III. Höhe und Tiefe der Töne. IV. Uebungen der Stimme. 1

§ 2. Melodik. Vorführung der Töne c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̄. Nachsingen derselben in stufenweiser Aufeinanderfolge. Einübung der Haupt-Akkord-Töne. 4

§ 3. Vorübungen in der Rhythmik. I. Kennenlernen ungleich langer Töne. II. Kennenlernen gleich langer Töne. III. Uebungen im Taktiren. 17

§ 4. Rhythmik. Der ganz-, dreiviertels-, halb- und viertelszeitige Ton. 19

§ 5. Melodik und Rhythmik in gegenseitiger Verbindung und mit Beziehung auf das in den §§ 2 und 4 Vorgekommene. 24

§ 6. Fortsetzung der Melodik. Einübung der Töne f̄ und ā in Verbindung mit den Hauptakkordtönen. I. Uebung mit den Tönen c̄, c̄, ḡ ē und f̄. II. Uebung mit den Tönen c̄, c̄, ḡ, ē, f̄ und ā. 35

§ 7. Rhythmisch-melodische Uebungen mit Beziehung auf das in § 6 Vorgekommene. 36

§ 8. Fortsetzung der Rhythmik. Die ganz-, dreiviertels-, halb- und viertelszeitige Pause. 38

§ 9. Melodisch-rhythmische Uebungen mit den in § 8 eingeübten Pausen. 41

§ 10. Fortsetzung der Melodik. Einübung des Tones d̄, in Verbindung mit den Tönen c̄, c̄, ḡ, ē, f̄ und ā. 43

§ 11. Fortsetzung der rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 10 Vorgekommene. — Das Abtheilungszeichen, die 4 verschiedenen Wiederholungszeichen, das Schlußzeichen, der Schleif- und Bindebogen, das Zeichen des doppelten Schlußtaktes, der Ruhepunkt und der Rückweiser. — Bemerkungen über Choral- und Volksgesänge. 44

§ 12. Fortsetzung der Rhythmik. Der achtelszeitige Ton. 52

§ 13. Fortsetzung der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 12 Vorgekommene. 54

§ 14. Fortsetzung der Melodik. Einübung des Tones h̄ in Verbindung mit den Tönen c̄, c̄, ḡ, ē, f̄, ā und d̄, nebst andern Uebungen zur Befestigung im Treffen der bisher vorgekommenen Töne. — Einiges aus der Intervallenlehre. 55

§ 15. Fortsetzung der rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das im 14. § Vorgekommene. 58

§ 16. Fortsetzung der Rhythmik. Die ⅛-zeitige Pause. 60

§ 17. Fortsetzung der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 16 Vorgekommene. 61

§ 18. Dynamik. Die allgemeinen Eigenschaften des guten Tones. 63

§ 19. Einleitende Bemerkungen für den Lehrer zu § 20 und allen folgenden §§ der Melodik. I. Eintheilung, II. Tonumfang und III. Mutation der Stimmen; IV. Brust- und Kopfstimme. 65

Digitized by Google

Seite.

§ 20. Fortsetzung der Melodik. Erweiterung der C-dur-Tonleiter durch Vorführung der Töne $\overline{d}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$, $\overline{g}$ und $\overline{a}$. Einübung dieser Töne ohne besondere Berücksichtigung des eingestrichenen Tonfachs. 74
§ 21. Fortsetzung der rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 20 Vorgekommene. 79
§ 22. Fortsetzung der Rhythmik. Der ¼-Takt. — Der Auftakt. 81
§ 23. Fortsetzung der melodisch-rhythmischen Uebungen mit Beziehung auf das in § 22 Vorgekommene. 88
§ 24. Fortsetzung der Melodik. Die Töne des ein- und zweigestrichenen Tonfachs in gegenseitiger Verbindung. 89
§ 25. Fortsetzung der melodisch-rhythmischen und rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das in den §§ 22 und 24 Vorgekommene. 91
§ 26. Fortsetzung der Rhythmik. Der Dreivierteltakt. 91
§ 27. Fortsetzung der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 26 Vorgekommene. 95
§ 28. Fortsetzung der Rhythmik. Der Viervierteltakt. 96
§ 29. Fortsetzung der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 28 Vorgekommene. 98
§ 30. Fortsetzung der Rhythmik. Der ⅜-zeitige Ton. 100
§ 31. Fortsetzung der melodisch-rhythmischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 30 Vorgekommene. 102
§ 32. Fortsetzung der Melodik. Erweiterung der C-dur-Tonleiter durch Vorführung der Töne h, a und g. 103
§ 33. Fortsetzung der rhythmisch-melodischen Uebungen, mit Beziehung auf das in § 32 Vorgekommene. 107
§ 34. Fortsetzung der Dynamik. Die 5 Hauptgrade der Tonstärke. 108
§ 35. Fortsetzung der rhythmisch-melodischen und melodisch-rhythmischen Uebungen. Einführung des zweistimmigen Gesanges. 112
I. Anhang. Von den verschiedenen Schlüsseln (Notenschlüsseln). 118
II. Anhang. Erklärung der in der Musik vorkommenden italiänischen Kunstwörter. Als Zugabe für den Lehrer. 121

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google